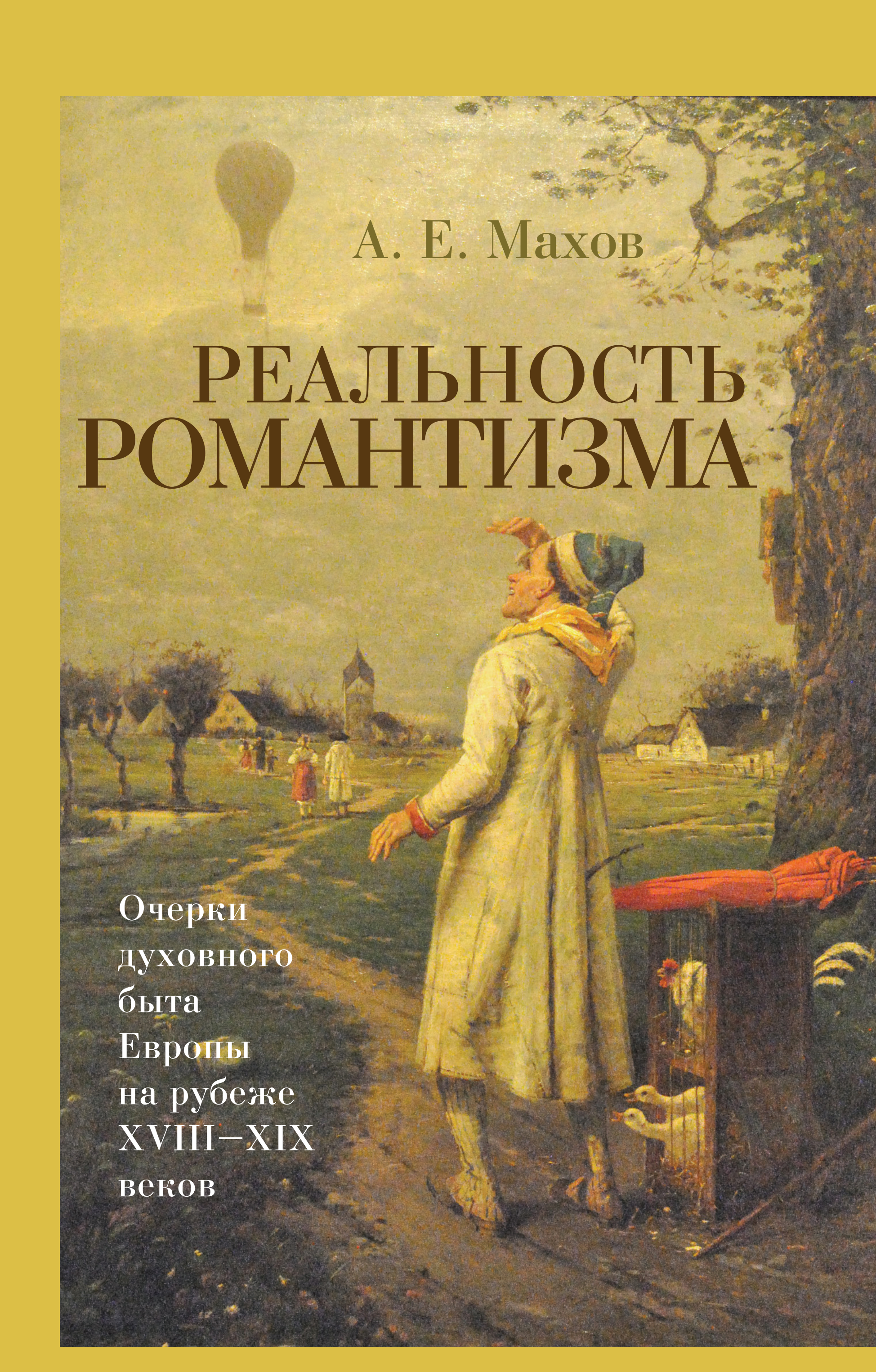
РЕАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЗМА

А. Е. МАХОВ



А. Е. Махов

РЕАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЗМА

Очерки
духовного
быта
Европы
на рубеже
XVIII–XIX
веков

А. Е. Махов

РЕАЛЬНОСТЬ РОМАНТИЗМА

Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII-XIX веков

Аквариус
Тула
2017

ББК 83.3(0)5
М 36
УДК 82

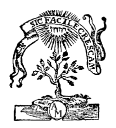
Махов А. Е. Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII-XIX веков. – Тула: Аквариус, 2017. – 305 с.

Alexander Makhov. The Reality of the Romanticism. Studies on everyday mental life in Europe during the late 18th – early 19th centuries. – Tula, Aquarius, 2017. – 305 с.

Научные рецензенты
д. культурологии А. В. Святославский,
к. филол. н. О. Л. Довгий

Ответственный редактор
А. Львова

Проект гуманитарного клуба «Intrada»



В книге на большом массиве текстов немецких, английских и французских романтиков (писем, дневников, черновых фрагментов, не предназначавшихся для печати) реконструируется духовный быт европейского романтизма, повседневная работа романтического воображения, нацеленного на превращение широкого круга реалий в символы и образы. Отдельно рассмотрены две символические сферы романтического духовного быта: любовь с ее ключевыми образами (женщина, мужчина, андрогин, ангел) и музыка, главные понятия которой (звук, тон, аккорд, гармония) интерпретируются романтиками как универсальные символы.

The book reconstructs an everyday mental life of European Romantics on the base of German, English and French Romantic texts (letters, diaries, draft fragments etc.). It is shown how the daily activity of romantic imagination transforms real things and processes into symbols and images. Two symbolic spheres of romantic everyday mental life are considered in details: that of love with its basic images of woman, man, androgyne, angel, and that of music with its main categories of sound, tone, accord, harmony reinterpreted by romantics as the universal symbols.

ISBN 978-5-8125-2367-1

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

Что такое – реальность романтизма? Если видеть в нем прежде всего явление (совокупность явлений) литературы и искусства, то, конечно, его высшая реальность – в созданном им художественном мире. Однако если мы перенесем наше внимание с романтического «эргон» – с принадлежащего романтизму комплекса *готовых* произведений – на порождающую их «энергейю», т. е. на самого романтического человека, на романтическое сознание, то мы увидим, что «художественный мир» романтизма – лишь верхушка айсберга; скрытая же его часть – та непрерывная активность романтического сознания, которая лишь в некоторой мере запечатлела себя в художественных произведениях и ни в коей мере ими не исчерпывается.

Эту активность сознания, эту энергейю я и называю реальностью романтизма, противопоставляя ей готовое романтическое искусство как мир «призраков, а не подлинно сущего», по определению Платона. Уничижительное суждение философа в применении *именно* к романтическому искусству кажется странным – но оно получает здесь особый смысл вследствие двух обстоятельств.

Во-первых, вследствие умаляющей (по крайней мере у йенских романтиков) оценки *готового* произведения, над которым творец «снисходительно улыбается» «с высоты своего духа» (Фридрих Шлегель о «Мейстере» Гёте[1]): в этом осознании несоизмеримости готового творения и неостановимого движения духа, который никогда не станет «готовым», собственно, и состоит романтическая ирония. Она и заставляет вспомнить платоновское суждение об искусстве, *законченные* произведения которого здесь, применительно к романтизму, оказываются (на иных, совсем не платоновских основаниях) «миром призраков» – в свете той единственной реальности, которой обладает только активность сознания.

Во-вторых, вследствие огромного объема письменных документов (писем, дневников, черновиков, фрагментов и т. п.), которые нередко, благодаря своей метафоричности, образности, «поэтичности», обладают видимостью эстетического объекта, но на самом деле им не являются – поскольку не смогли или не пожелали стать «литературным фактом» (Тынянов). Корпусы не предназначавшихся для печати фрагментов Новалиса и Фридриха Шлегеля, дневников Жо-

зефа Жубера и Кольриджа столь огромны, что было бы странно видеть в них побочный продукт якобы основной литературной работы, направленной на создание готовых произведений. Можно, конечно, попытаться редакторскими приемами придать каким-то частям этих корпусов видимость законченности – как это сделал Шатобриан с дневниковыми записями Жубера. Но не будет ли вернее видеть в них стенограммы романтического сознания, его бесконечной незавершимой работы, в сравнении с которой законченные произведения тех же романтиков и в самом деле выглядят лишь тенью, стоящей на «третьем месте от подлинного» (Платон)?

Итак, под реальностью романтизма понимается работа романтического сознания. Эта повседневная, неостановимая (как само сознание) работа зафиксирована в текстах романтического *духовного быта* как открытой реальности духа, противостоящей законченности «художественного мира».

Формула «духовный быт» нуждается в объяснении. Противопоставляя быт романтизма его же искусству, я, конечно, варьирую тыняновское противопоставление быта – литературному факту. У Тынянова (в статье «Литературный факт») термин «быт» выступает чаще всего без уточнения; лишь три раза он соединяется с определением «художественный». Я уточняю термин «быт» определением «духовный», которое Тынянову, конечно, было бы абсолютно чуждо: напомню, что в умении обойтись «без гейста немцев» (известное письмо Шкловскому от начала 1928 г.) он видел заслугу формалистской школы.

Соединяя понятие «быта» с определением «духовный», я хотел бы подчеркнуть не только его нематериальность, но и *самоценность*. Тынянов рассматривает быт (даже и «художественный быт») лишь как материал, к которому литература прилагает свои «конструктивные принципы» и тем самым превращает его в «литературный факт». Быт – резервуар потенциальных литературных фактов. Точно так же античные теоретики риторики рассматривали все богатство «вещей и слов» – «copia rerum» и «copia verborum» – как резервуар, из которого оратор черпает аргументы, фигуры и тропы.

Такой подход к быту основан на презумпции абсолютной ценности литературы и законченного литературного произведения: «быт» существует лишь для того, чтобы произведение было создано и завершено. Но едва ли такой подход релевантен в отношении романтической культуры, которая практиковала множество духовных активностей, не требовавших конечного воплощения в формах искусства. Эти практики, самоценные для романтического сознания, могли ускользнуть от внимания литературоведа или искусст-

воведа именно по той причине, что не могли или не желали воплощаться в готовой художественной форме: мы можем реконструировать их мимолетное бытие лишь на основании бытовых документов – писем, дневниковых признаний, фрагментов, не предназначавшихся для печати.

Доступную нам совокупность таких внутренних, духовных поступков, не искавших для себя художественного завершения (но получавших, конечно, некое внешнее выражение), я и называю духовным бытом романтизма.

Этот духовный быт состоит в вышеупомянутой работе романтического сознания, которое присваивает себе материальные реалии, превращая их в символы. Диапазон реалий, дематериализуемых романтическим сознанием, весьма широк: мы найдем здесь и «человеческое» – поцелуй, объятие, вздох, взгляд (но также «низменные» пожирание и испражнение), и «природное» – времена дня, стихии, состояния материи (твердое, текучее), флору и фауну, целый комплекс акустических феноменов, от шума водопада до скрипа коньков по льду.

Итак, духовный быт романтизма представляет собой работу по наделению вещей смыслом, превращению их в знаки. Эту семиотическую работу я делю на два потока.

Поток романтического *воображения* создает из вещей образы, которые складываются в картину мира как осмысленного и переживаемого целого, присвоенного сознанию. Из этой картины я выбрал две большие темы – любви (с ее базовыми образами – женщины, мужчины, андрогина, ангела) и музыки (базовые понятия которой – звук, тон, аккорд, гармония и т. п. – становятся для романтика трансмузыкальными символами).

Поток романтического *мышления* использует вещи-знаки как строительный материал для различных когнитивных конструкций – например, включая их в аналогии или в «фигуры мысли» (по сути, уже не риторические, но когнитивные и эвристические), подобные антиметаболе, рассмотренной среди прочих приемов романтического пост-риторического мышления в последнем разделе книги.

Деление духовного быта на эти два потока определило общую структуру работы[2]. Само по себе оно довольно условно: и в первой части мне приходится говорить о романтическом мышлении (например, об антитезе как его излюбленном приеме), а во второй – об использовании в когнитивных конструкциях (например, в аналогиях) образов, созданных воображением. На самом деле оба этих потока, конечно, сливаются в единый поток романтического сознания.

Недаром немецкая культура навеки запечатлела сам образ слияния, столь любимый романтизмом, архитектурно-пластически обыграв его в слиянии двух рек, «матушки Мозель» и «Рейна-отца», в Кобленце, в его «deutsches Eck» – одном из самых романтических уголков Германии.

ЧАСТЬ I. ВООБРАЖЕНИЕ

Очерк 1. ЛЮБОВНАЯ РИТОРИКА РОМАНТИКОВ

СТРАТЕГИИ ЛЮБОВНОГО СЛОВА И ЛИЧНЫЙ МИФ

Слово

Для начала – два текста. Это фрагменты любовных писем.

> О вы, любимая мною! О ты, обожаемая! О вы, положившая начало моему счастью! О ты, сделавшая его полным! Чувствительный друг, нежная любовница, почему воспоминание о печали твоей смущает очарование, которое я испытываю? Ах, сударыня, успокойтесь, это спрашивает друг. О подруга, будь счастлива, это мольба влюбленного (перевод Н. Рыковой; все переводы, кроме оговоренных, принадлежат автору).

> Ты должна меня любить, любить, бесконечно любить, как ты еще никогда не любила, ты должна онеметь, ты должна чувствовать то, что твой язык не в силах выразить, ты должна быть готова всем пожертвовать ради меня, ты должна потерять способность жить без меня, ты должна стремиться ко мне и домогаться меня, как я тебя. (...) Софи, сотвори себя заново для меня, восстанови мой храм, чтобы я снова мог любить Бога... Софи, я заклинаю тебя, если ты меня потеряешь, то погибнешь, о храни меня без всяких ухищрений любви, храни меня, как глаз хранит свет, а свет – жизнь.

Первый текст написан на рубеже 1780-х годов. Это письмо кавалера Дансени маркизе де Мертей из романа «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Художественный текст, не бытовой документ – и все же он верно отображает куртуазную культуру, характер любовного слова в доромантическую эпоху. Второй текст – подлинный документ романтического духовного быта: это письмо поэта

Клеменса Брентано к Софи Меро; письмо написано в 1803 году, в год их женитьбы.

Между этими двумя письмами менее четверти века, но разве не возникает при их сопоставлении ощущение перелома в представлениях о сущности и функции любовного слова?

Впрочем если подойти к сопоставлению формально, то письма могут показаться и очень похожими: и то и другое выстроено вроде бы на повторах и параллелизмах, и то и другое как бы заряжено «энергией обращения» («о вы... о ты... о подруга...»; «ты... Софи... Софи...»)– многократные, повторные обращения упорно и настойчиво целят в адресата, держат его на мушке.

Энергия обращения, без сомнений, направлена на преодоление дистанции, на эмоциональный прорыв к адресату, к другому *я* – к *ты*. Но вот здесь-то и начинается различие, которое важней внешнего сходства. Кавалер Дансени – дитя галантной эпохи – и в любовном порыве не теряет самообладания, остроумной литературной расчетливости. Он вовсе не стремится преодолеть дистанцию решительно и бесповоротно, он скорее рад поиграть с ней, то приближаясь к адресату (эмоционально, разумеется), то отдаляясь. В любовной жизни романтика первое обращение на «ты» – волнующее событие, погружение в душевную близость, из которой уже нет возврата; для нашего же кавалера это не более чем сильный эпистолярный прием: его колебания между «ты» и «вы», подозрительно симметрично выстроенные, лишь симулируют волнение и робость, а на деле подчинены хитроумной куртуазной тактике (восходящий к античности топос militia amoris, уподобляющий любовь войне, в которой есть своя тактика и стратегия, свои маневры, наступления и отступления, исключительно популярен в галантную эпоху и вряд ли употребителен в эпоху романтизма). Так же легко кавалер балансирует между амплуа «друга» и «возлюбленного», имитируя сначала прилив почтительности («Ах, сударыня... это спрашивает друг»), а затем – порыв якобы непосредственного, «естественного» чувства («О подруга, будь счастлива...»).

Одним словом, перед нами маленькое театральное монопредставление: на крохотном текстовом пространстве с калейдоскопической быстротой сменяются оттенки чувства, сама степень душевной близости между влюбленными. Но искусственность этого «конспекта страсти» словно бы не замечается партнерами: таковы правила куртуазной игры.

В письме Брентано все иначе. Вместо тонких словесных маневров вокруг чужого *я*, вместо постепенного и осторожного, с оглядкой, приближения к нему – безрассудная и безоглядная атака:

покорить, подчинить, сделать полностью своим, неотличимым от себя, сразу и бесповоротно – или никогда. Вместо игры, с умом чередующей нежность и остроту, чувствительное признание и легкую колкость (расчет на определенную реакцию адресата, которому при чтении надлежит чередовать вздох и улыбку), – абсолютная серьезность, не без некоторого даже отчаяния и угрозы: или будет по-моему, или гибель. В письме кавалера чувствуется некое социальное пространство, в котором живут партнеры, где есть место для маневров и отступлений, для мены ролей (она – «друг», или «любовница», или «подруга»; он – «влюбленный» или «друг»; словом, Дансени ловко расставляет ориентиры для запасных ходов и маневров) – у Брентано же пространство сужено до точки, где нет уже социальных ролей, нет ни «друга», ни «любовницы», ни «влюбленных»; нет, одним словом, ни намека на возможность отхода и расслабления в какой-то относительно нейтральной роли: *я* и *ты* – больше ничего, вокруг пустота или тьма, и этим *я* и *ты* нет пути назад – либо слияние, либо конец.

Но как можно спасти себя и ее? Романтик беззащитен. Ему доступно лишь одно средство – заклинание словом. И в самом деле, читая письмо Брентано, трудно отделаться от ощущения, что имеешь дело с настоящим заклинанием: это ощущение поддерживают настойчивые повторы, «магические» параллельные сравнения («ты и я» как «глаз и свет», «глаз и свет» как «свет и жизнь»), интонация угрозы (если ты меня лишишься, то погибнешь). Напрашивается сравнение с античными, греческими и латинскими, любовными заклинаниями, изданными Альфом Ённерфорсом; приведем из них пару выдержек: «...пусть она все время думает обо мне, когда она ест, пьет, работает, говорит, отдыхает (...), служа моему и собственному любовному желанию без колебания и стыда, прижимая бедро к бедру, плоть к плоти...»; «...пусть Секстилий, сын Дионисии, сгорает неистовствуя (uratur furens), не спит, не сидит, не говорит, но в душе имеет меня, Септимию (in mentem habeat me Septimiam), дочь Амены; пусть он сгорает, неистовствуя от любви и желания ко мне, Септимии, дочери Амены» (6а, 37, 41)[3].

Здесь – тот же максимализм желания, требующего от партнера полной зависимости; но очевидны по крайней мере два различия: у романтика исчезает плотское начало («бедро к бедру» и т. п.), но главное – вместо третьего лица («пусть он...» – античный заклинатель ведь обращается не к возлюбленной, но к высшей силе: тому или иному богу, демону) появляется второе лицо, *ты*. В античном заклинании возлюбленная (возлюбленный) – *она* или *он*, т. е. «предмет» заклинания; в заклинании романтическом – *ты*: а это значит,

что из заклинания исчезает пассивная «предметность»; объект заклинания становится субъектом, а само заклинание – диалогом.

Для галантного кавалера любовное слово – орудие «куртуазной войны»; оно лишь по видимости направлено на другое *я*, на самом же деле его цель – создание ситуации, благоприятной для решительного (уже не словесного) наступления и окончательной победы: например, ситуации «несправедливо отвергнутого чувства», или «искренней дружбы», или же «отчаянной ревности» (окончательный выбор ситуации зависит от обстоятельств). Это вовсе не дает нам основания упрекать галантную эпоху в «неискренности» любовных отношений: просто чисто прагматический, инструментальный характер галантного слова делает понятие «искренности» вообще нерелевантным в рамках этой эпохи и ее поэтики. Слово романтика, в отличие от галантного слова, не скрывает своих целей, а, напротив, вполне открыто и искренне о них заявляет (ты должна сделать то-то и то-то – тут все сказано «с последней прямотой»). Однако и предельно искреннее романтическое любовное слово по-своему не менее прагматично: его цель – силой заклинания сделать для другого *я* невозможным обособленное, самоценное существование. Заклинательная интонация буквально пронизывает любовные тексты романтиков; характерно, что и романтическая поэзия не раз удачно обращалась к едва ли не изобретенному ею жанру лирического заклинания (вспомним хотя бы Пушкина и Барри Корнуолла).

Заклинательное слово в отличие от слова маневрирующего направлено только на *ты*; этому слову нет никакого дела до окружающего мира, оно не умеет оставлять пространство для отступления и запасные роли для переоблачения; оно исключительно максималистично, ему нужно всё или ничего; весь мир для него сосредоточен в точке, где по его замыслу должны соприкоснуться *я* и *ты*. В письме Доротеи, жены Фридриха Шлегеля, к мужу (1808 год) подробно и весело описывается пейзаж Лаахского озера – но вдруг оказывается, что никакого озера и нет, есть лишь *я* и *ты* в их экстатическом взаимопроникновении: «И все это в целом было для меня лишь образом твоей души. Мне казалось, что ты смотришь на меня всей полнотой своего существа, а я отвечаю тебе взглядом, и мои глаза погружались в твои до тех пор, пока не потекли слезы» (32, 419)[4].

Таковы и романтическое любовное переживание, и любовное слово: все внешнее уходит, умещается в ту точку, где *я* и *ты* видят друг друга. Воистину, как записывает в дневнике Фридрих Шлегель, «мы порой только потому находим весь мир в возлюбленной, что признаем недействительным все остальное» (35, 142). В том же

духе выражается Новалис: «Моя любовь стала пламенем, которое пожирает все земное» (32, 186). Стягивание мира до точки, где есть лишь *я* и *ты*, – один из основных мотивов романтической любовной риторики. Этот мотив соответствует идеальному результату любовного заклинания.

Разумеется, экстатическая заклинательность не была изобретением романтической любовной культуры. Романтизм лишь оживил традицию, коренящуюся очень глубоко, по меньшей мере в европейском Средневековье. Распространенное представление о романтизме как о воскресшем Средневековье применительно к любовной риторике оказывается весьма уместным. Одно из самых ранних европейских «лирических стихотворений» (о лирике здесь, конечно, можно говорить лишь условно) – немецкое шестистишие XII века – по функции своей было заклинанием, завершавшим наподобие «словесного обручения» любовное письмо некой монахини монаху Верингеру из Тегернзе:

Ты мой, я твоя –
в этом ты будь уверен.
Ты заперт
в моем сердце,
ключик потерян.
Ты навсегда останешься там.

В статье «Формулы в составе текста» (4) мы попытались показать, что этот и подобные ему тексты – лишь звенья в целой традиции заклинательной культуры, уходящей в глубину древности, к мистическим трактатам герметической традиции и другим религиозно-мистическим сочинениям и продолжающей жить в фольклорных и литературных текстах Нового времени. Любопытно, что фрагменты древних заклинательных формул типа «ты моя, я твой, я не расстанусь с тобой» или «ты – я, я – ты» то и дело – бессознательно ли, в качестве ли смутных реминисценций – всплывают в любовных текстах романтиков. «Я не расстанусь с тобой, ты моё всё на земле... Я твоя, я люблю тебя, я преклоняюсь перед тобой, не было часа, чтобы я не думала о тебе», – пишет в 1801 году Каролина, знаменитая подруга йенских романтиков, своему будущему мужу, философу Шеллингу (8, 160). «Но что такое любовь? Любовь между двумя людьми разных полов? ...Взаимозависимость их счастья, каждый из них здесь – и причина и следствие. *Ты – значит я; я – значит ты*», – рассуждает Сэмюэль Тейлор Кольридж (40, 99). Отголоски той же мистической заклинательной формулы – и в дневниковой записи Кольриджа, передающей радости его молчаливых

вечеров у камина в обществе возлюбленной, Сары Хатчинсон: «Мне страшно заговорить – так глубоко упиваюсь я твоим присутствием, так безраздельно обладаю тобой в себе, собой – в тебе» (40, 76).

Личность

Обратившись к житейской реальности романтиков, мы обнаруживаем, что их заклинания почти не действовали. Интенсивнейшее переживание «себя в другом» (или «другого в себе») не имело ничего общего с устойчивостью семейного быта. Ни Кольридж, ни Брентано не были в полной мере счастливы ни в семейной жизни, ни с возлюбленными (правда, недолгая семейная жизнь Каролины и Шеллинга была вполне счастливой). Казалось бы, галантная эпоха уже нашла некую гармонию любви и свободы, равновесие «двух разумных эгоизмов» – откуда же в романтизме эта страсть к недостижимому: к узурпирующему обладанию чужим *я*?

Вернемся на миг к двум письмам, с которых мы начали: разве галантный кавалер не симпатичней нам, чем необузданно эгоистичный полубезумный романтик? Разве не подкупает нас в письме Дансени такт и деликатность, готовность уважать чужие права и чужую свободу и разве не поражают неприятно в письме Брентано нотки откровенной угрозы и даже шантажа? Так может писать человек, отчаявшийся в себе, потерявший равновесие... Тут, пожалуй, и ключ к ответу. Кто такой романтик? Человек, потерявший равновесие, утративший центр «в себе» и ищущий его «в другом».

К числу шаблонных выражений, долгое время кочевавших по работам о романтизме, можно отнести две формулы: «романтический индивидуализм» и «романтическая исповедальность». Их соединение создает противоречие: зачем, в сущности, индивидуалисту исповедь? Но романтический человек и в самом деле противоречив: это «слабый» индивидуалист, не мыслящий себя без исповедального откровения с другим – с *ты*. Заклинательное слово – вместе с тем исповедальное слово; романтическое любовное заклинание не мыслимо без исповедального открытия *меня – тебе*. Можно сказать, что заклинательность – прагматическая, «перформативная» сторона исповедального слова; его скрытая цель.

Пауль Бёкман в своей книге по истории поэтических форм связал становление «субъективной» лирики (лирики в современном смысле слова) с секуляризацией исповеди и молитвы. Вплоть до XIX века европейская литература не имела по-настоящему субъективной, исповедальной лирики, потому что право принимать исповедь у человека было прерогативой Бога и церкви. «Подлинным выражением субъективности была молитва... Лишь после того, как

ситуация молитвы потеряла определяющее значение, стала возможна современная лирика субъективных переживаний» (9, 331).

Секуляризация исповеди началась уже в предромантическую эпоху; достаточно вспомнить «Исповедь» Жан Жака Руссо. Но и его книга имела если и не потустороннего, то все же достаточно абстрактного адресата: Руссо исповедовался людям вообще, но не другому *я*, не *ты*. Интимное, душевное, исповедальное *ты*, в сущности, открыл романтизм. Он впервые заменил «пустое вы» «сердечным ты». Правда, и до него было *ты* – но либо торжественно-ритуальное, либо грубоватое, простонародное, либо фамильярное, либо семейное, либо фривольное, либо любовно-куртуазное. Но именно «сердечного ты» в повседневном духовном быту, пожалуй, до романтизма все-таки не было. Сентиментализм с его культом «сердца» приближается к этому «сердечному ты» романтизма; и все же в человеке сентиментализма еще не сформировалась экзистенциальная нужда в «другом», ощущение невозможности жить вне другого. Человек сентиментализма достаточно самостоятелен, чтобы жить созерцанием собственных душевных богатств, красот природы – вспомним вполне счастливые «Прогулки одинокого мечтателя» того же Жан Жака Руссо: наедине с собой он скорее богат, чем беден; а романтики (по крайней мере, те, о которых идет речь в нашей работе) в одиночестве бедны, они испытывают ощущение просто трагической, катастрофической недостаточности своего *я* вне другого *я*.

Романтический человек не имеет центра в себе; он ищет его в другом *я*, и на заклинание этого «другого» направлена вся его страстная, отчаянная риторика. Ко всей теме межличностных отношений в романтической культуре я бы поставил эпиграфом слова Кольриджа из его литературно-критических лекций: «Сами по себе мы несовершенны; но есть и другая, не менее важная истина – существует возможность соединения двух существ» (20, 100). Здесь – и трагедия романтизма, и его золотой сон, его утопия, почерпнутая из мифа (но о нем – позднее).

«Мое существо нуждается в поддержке другого существа; по бедности своей оно обретает покой лишь в другом... Это инстинкт, присущий мне от природы: покидать самого себя и продолжать существование в других», – признается Кольридж (20, 6 и 37). Удивительное признание в собственной неполноценности, так мало соответствующее расхожему представлению об «индивидуализме» романтиков! Но может быть, дело в специфическом духовном складе Кольриджа, в присущей ему неуверенности в себе, нерешительности? Однако вот другое, еще более красноречивое признание:

«Поистине на свете нет существа, более от всего зависимого и несамостоятельного, чем я. Я даже порой сомневаюсь, индивидуум ли я. Всеми своими корнями и листьями я тянусь к любви, я должен непосредственно прикасаться к ней, и когда я не вбираю ее глубокими глотками, я остаюсь сухим и дряблым» (Фридрих Шлейермахер. Письмо Генриетте Херц, 1799; 32, 264).

Взятый «сам по себе», в качестве меры вещей, мирового центра, романтический человек обнаруживает свою несостоятельность. Возникает драматичная историко-культурная ситуация. Казалось бы, романтическое мироощущение вовлекает европейского человека в глубины неожиданного падения: личность, получившая право на самостояние в открытиях ренессансного гуманизма, в одинокой схватке Лютера с дьяволом, в сомнениях Декарта с его вопросом «существую ли я?», в преодолении паскалевского ужаса перед безмолвными пространствами космоса – личность, прошедшая через эти и другие испытания, вновь теряет себя из-за самой малости, оттого, что рядом не оказалось другого *я*! Этот парадокс превосходно выражен в знаменитой строке романтического лирика Альфонса Ламартина: «Одной души нет рядом – и весь мир опустел». Да, без *ты* нет и мира; по Фридриху Шлегелю, только с ответа *ты* на вопрошение *я* начинается мир, созидается космос из хаоса: «Только в ответе "Ты" ощущает "Я" свою полную целостность.– До этого хаос. – Я и мир» (35, 152).

Конечно, потеря обернется приобретением – открытием диалогичности как свойства сознания; но для романтиков это открытие сопровождается горьким привкусом собственной личностной недостаточности. И романтик компенсирует эту недостаточность утопией мифа.

Миф

В основе любовной риторики романтиков два мифа. Любовные романтические тексты порой послушно следуют их сюжетам; мотивы и образы этих мифов проглядывают сквозь личные признания, развернутые или брошенные вскользь. Романтический человек готов выражать индивидуальное на языке мифа; собственный личный опыт он переводит в символическое, надличностное измерение.

Первый миф – языческий, второй – скорее христианский. Но оба – об одном: о пути соединения с *ты*, о перенесении центра в «другого», о преодолении собственных границ.

Романтическое воображение присвоило себе миф об андрогине, рассказанный в диалоге Платона «Пир». Миф общеизвестен;

напомним лишь его основные моменты. Некогда существовал особый вид четырехрукого и четырехногого человека, совмещающего признаки мужчины и женщины. Андрогины обладали огромной силой и даже злоумышляли против богов, поэтому Зевс разделил их на половинки, которые тем не менее тоскуют друг по другу и стремятся соединиться. Причина эротического влечения – в древней андрогинной природе человека. Высказывается в «Пире» и надежда на восстановление идеального андрогинного состояния в потустороннем мире.

А. В. Михайлов показал, сколь велика роль образа андрогина для романтического воображения (5, 587-591). Но какое отношение имеет платоновский миф к любовной риторике? Оказывается, самое непосредственное: романтики используют миф (правда, обычно в сильно опосредованной форме) вполне прагматически, для «обоснования» собственных эротических намерений, для убеждения партнера в необходимости следовать сценарию, который в определенной мере отражает сюжет мифа, понятого метафорически. Платоновский миф удобен романтикам, ибо в точности соответствует общей схеме романтического мироощущения, которую можно определить так: настоящее – нежелательная ситуация распада, разъединения; в прошлом же существовала идеальная ситуация синтеза и единства, которую можно восстановить и в будущем.

Миф об андрогине достался романтикам не из первых рук: он прошел через целую цепь опосредований, к которым можно отнести учение гностиков о бисексуальном первочеловеке Адамасе, а также алхимический образ Ребиса – бисексуального существа, символизирующего высшую ступень процесса алхимической трансмутации – «тотальность» (здесь уже появляется типичная и для романтиков связь между идеей андрогина и идеей высшей целостности, чаемого «синтетического» состояния мира).

Чтобы до конца понять этот центральный топос романтической любовной риторики, нам следует обратиться к разработке темы андрогина в христианизированной теории Эроса романтического философа Франца Баадера. По Баадеру, Адам, созданный Богом по собственному образу и подобию, был мужем и женой одновременно, целостным человеком. Его грехопадение состояло в том, что он возжелал женщину в себе – тогда и произошло разделение Адама и сотворение женщины; «образ Бога» был разрушен. Цель человечества – в восстановлении этого образа, который Баадер называет «Софией». Пока что подобного совершенства на земле достигло лишь одно существо – Христос. Этот круг идей отразился и в странном на первый взгляд афоризме Фридриха Шлегеля: «Когда Хрис-

тос придет вновь, он будет одним существом с Марией» (35, 217).

Миф у Баадера определяет и сценарий любовных отношений. Наивны, пишет Баадер, те романисты, которые прославляют мужественность и женственность – тем самым они прославляют в человеке зверя; на самом же деле любовь не потакание инстинкту, а его преодоление, не торжество сексуальной дуальности, но отречение от нее: «Мужчина и женщина должны помочь друг другу в том, чтобы преодолеть свою мужественность и женственность и взаимодополнить друг друга» (цит. по: 23, 1, 268).

Андрогинное состояние, достигаемое взаимоотречением и слиянием, понимается, конечно, не в буквальном, а в метафорически-духовном смысле. Всякий великий ум андрогинен, утверждает Кольридж.

Из подобных идей возникает сценарий любовного диалога: ОН наставляет ЕЕ на путь героической жертвенной эротики, эротики «взаиморастворения», она страшится и недоумевает. Этот сценарий реализован в диалоге из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген»:

> *Генрих*. Ни одной мысли, ни одного чувства не могу я больше скрывать от тебя: ты должна знать все. Мое существо полностью сольется с твоим. Только безграничнейшее самоотречение может удовлетворить мою любовь... Она есть загадочное взаимопроникновение наших потаеннейших и самобытнейших сущностей.
>
> *Матильда*. Генрих, но два человека не могут так любить друг друга, я не могу в это поверить. Тогда ведь не будет больше Матильды. И не будет больше Генриха...

Но это, впрочем, литература, изящная словесность. Были ли возможны подобные диалоги в реальном духовном быту романтиков? Обратимся к интереснейшему документу любовной риторики в действии – «воспитательному» письму художника Отто Филиппа Рунге своей невесте, Паулине Бассенге. Перед нами полный романтический сценарий любовной близости (в переводе сохранена некоторая туманность выражений, присущая небрежному стилю подлинника). Здесь же и убеждающее обоснование этого сценария.

> Мы состоим из души и тела; подлинная основа того и другого – животворное дыхание в нас, и когда мы ясно н открыто осознаём это, в нашей душе возникает стремление пробить стену, которая отделяет одно от другого. Это стремление и это желание в нас – от того, что есть внутреннее и внешнее, из которого мы состоим; это Я и ТЫ, которых может соединить лишь смерть, я хочу сказать, что по смерти они становятся единым, как тогда, когда они пре-

бывали в раю (...).

Если в школе мы разбрасываемся между тысячью вещей, достойных познания, то благодаря любви к нам возвращается цельность: таково извечное стремление к детству, к нам самим, к раю, к Богу – я хочу сказать, что это влечение к слиянию Я и ТЫ, чтобы они снова стали такими, какими были когда-то в Боге. Когда мы любим себя, мы должны обращаться к себе ТЫ, и про себя внутренне мы так и делаем, и если мы не поступаем так внешне, то только потому, что это не принято... Наша любовь друг к другу – это и любовь к самим себе, и чем лучше мы узнаём друг друга, тем тоньше благодаря любви становится стена между нами, тем больше мы стремимся к полному соединению, то есть к смерти. – (Все это мы знаем и чувствуем про себя, без слов, в душе, как чистую музыку; когда мы высказываемся друг другу, то мы отдаем нашу душу, заключенную в слове, и самих себя тому, кого мы любим; и благодаря этой самоотдаче другой понимает нас, и мы соединяем Я и ТЫ в любви до самой смерти) (1803 г.; 33, 139-140).

Любовный сценарий подчинен здесь формуле романтической диалектики: «Синтез – расщепление – синтез» (причем оба синтеза осуществимы лишь в идеальном состоянии, в лоне Бога). Платоновский миф лишь слегка просвечивает за утонченной игрой довольно абстрактных категорий, преодолевающей физиологическую конкретность мифа и переводящей его в русло современной для Рунге проблематики самопознания и общения. У Рунге уже не осязаемо-чувственные половинки андрогина, но *я* и *ты*, причем *ты* – это какая-то внешняя область *я*, без которой *я* не в состоянии существовать (вот то смещение центра личности в сторону «другого», о чем мы уже говорили). Любовь, по Рунге, и есть открытие *ты*, но хитроумная игра с границами личности (*ты* – это ведь часть *я*) позволяет не различать любовь к другому и любовь к себе. Проблему любви Рунге не отличает от проблемы общения: так возникает мотив жертвенно-эротического диалога, когда в слове мы отдаем себя – отдаемся другому.

Новооткрытое европейским человеком *ты* окрашено в тона эротики, и отсюда неразличение любви и общения: диалог *я* и *ты* – эротическое действо, а эротика, в свою очередь, невозможна без диалогического открытия *ты* и дарения ему слова. Рунге здесь весьма своеобразно затрагивает древнюю «семантическую связь между представлениями о познании и соитии», которая настолько архаична, что, по выражению этимолога Г. Курциуса, «находится по ту сторону разделения языков» (цит. по: 5, 588, здесь же эта тема связана с идеей андрогина в романтической интерпретации).

С портрета Паулины Бассенге, написанного любящей рукой мужа, на нас смотрит крепко сбитая, волевая женщина с крупными, резкими чертами лица. Ничего романтического в ней нет – или же по крайней мере ничего общего с представлением о романтической женщине как некой эфемериде. Во всяком случае, трудно вообразить ее адресатом письма Рунге – этого восторженного гимна смерти... Так состоялся ли диалог? Не пропадало ли мистическое любовное слово романтика в пустоте?

Вот текст, свидетельствующий о том, что платоновская мистика в ее романтическом изводе была не чужда и подругам романтиков: это письмо Софи Бернгарди-Тик (сестры писателя Людвига Тика, жены философа и лингвиста Бернгарди, близкого йенскому кругу романтиков) Августу Вильгельму Шлегелю.

> Поистине, первым грехопадением человека было стремление к форме, попытка воплотить внешне и зримо свою прекраснейшую сокровеннейшую самость; отсюда и произошло разделение полов. С тех пор над людьми тяготеет проклятие: они ощущают себя не по-человечески, а по-мужски и по-женски, смутное же воспоминание о том, чего они лишились из-за этого разделения, заставляет их ненавидеть друг друга и враждовать между собой, но при этом каждый чувствует себя разделенным и побуждаемым к соединению с предметом своей ненависти, и так возникает род ярости, который люди называют любовью. Тот, кто благороднее, ищет свою родину в раю и пытается достичь ее в образах, мыслях, звуках, в которые он вкладывает свою любовь, поэтому всякое произведение искусства, даже самое веселое, несет на себе печать тоски, потому что и самая духовная любовь не может полностью избежать внешней формы... (1807 г.; 29, 1, 474-475).

Та же схема: грехопадение, приведшее к разделению полов, – вначале; и «рай» – где-то в конце, уже в потустороннем. И вновь в связи с «разделением» возникает проблематика внешнего («формы») и внутреннего («самости»), правда, с трагедийным акцентом: сдвиг центра личности, ее «прекраснейшей самости» куда-то вовне, к «форме», возникшей из тяги Эроса к пластическому самовоплощению, понимается Софи как проклятие и мука: уж лучше бы всего этого не было...

Мука разрешается смертью; упование на нее, разъяснение ее благостной сути – еще один мотив, любовной риторики, завершающий романтическую транскрипцию платоновского мифа. Эти юноши готовят своих девушек к смерти как к высшему испытанию чувства, но и как к эротической инициации и утонченнейшему наслаждению. «Мистический синтез индивидуумов в любви состоит

во взаимном влечении; это и есть тайна смерти»,– записывает в дневнике Фридрих Шлегель (35, 158).

Перенося весь свой любовный сценарий в посмертное, потустороннее измерение, романтики вовсе не расстаются с идеей чувственно-эротического наслаждения: слияние душ не такой уж платонический акт. На романтиков сильное впечатление произвело одно место из книги немецкого мистика XVII столетия Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении», где потусторонняя жизнь духов описывается в весьма эротическом виде: «Смотри, что делает Божество, то делают и они (ангелы), когда духи Божьи красиво и нежно друг друга порождают и друг с другом сливаются, в нежных объятиях, поцелуях и вкушениях друг от друга» (цит. по: 35, 274). Фридрих Шлегель под влиянием этого текста записывает в дневнике: «Разве не должны и духи целоваться, обниматься, оплодотворять друг друга, сливаться?» (35, 152). Так даже и в христианизированном, выдержанном в тонах пиетистской мистики варианте платоновского мифа все же проглядывают чувственность.

Второй миф и соответственно второй сюжет, по которому романтическая риторика выстраивает свой любовный сценарий, имеет христианские корни. Это уже не «миф о слиянии», но скорее «миф о приобщении»: ангел спускается с небес к смертному, чтобы просветлить его, приобщить духу, вечности, бессмертию. Забыто равенство любящих, забыта эротика. Можно предположить, что на этот сценарий ориентируются более поздние тексты, созданные в ту пору, когда эмансипация чувства и чувственности, проповедуемая ранним йенским романтизмом, была забыта и романтизм все глубже уходил в мистическую религиозность. Изменилась и романтическая картина мира. Мир раннего романтизма – живой организм, где все границы условны, прозрачны, легко переходимы,– словно бы каменеет, границы внутри него застывают, и отношения между здешним и потусторонним, духовным и чувственным уже не так просты и нуждаются в ангелических посредниках.

Вместе с тем меняется и характер любовного слова, сценарий любовных речей. Слово теперь обращается как бы снизу вверх – от смертного к ангелу; оно окрашивается интонацией самоуничижения, мольбы, молитвенной благодарности. Смертный просит о религиозной инициации, или о спасении, или о приобщении к высшему духовному порядку. Вот запись из дневника Кольриджа, передающая эту новую интонацию – смесь молитвенного восторга и горького самоуничижения: «Мой ангел! – Нет, я ведь не ангел, у меня нет ни крыльев, ни славы – лишь плоть и кровь...» (40, 137).

В довольно полном виде этот новый любовный сценарий вос-

создан в письме философа и эстетика Карла Вильгельма Зольгера к жене:

> Я не боюсь ошибиться, не боюсь основывать свою жизнь на земном и преходящем, когда отдаю свое счастье в твои руки. Ведь настоящая любовь, любовь, которая обитает в твоей чистой ангельской душе, непреходяща. Она едина с тем, что есть в нас бессмертного и вечного, – этой истиной проникнуто все мое существо... У меня такое чувство, словно бы ты освящаешь меня, словно бы в тебе – в твоем зримом образе, в предмете моего страстного влечения – я обладаю тем, что верующий и философ ищут в иных мирах (1813 г.; 32, 453).

Романтические подруги брали на себя роль, подсказываемую этим сценарием, удивительно охотно. Романтизм на исходе, уже и в помине нет вольного равенства чувственных раннеромантических браков – того, что описывается в скандализировавшей филистеров «Люцинде» Фридриха Шлегеля. Выдохшийся, изнуренный опиумом Кольридж, покинутый возлюбленной, – этот «израненный архангел», как эпиграмматически выразился о нем один приятель, – он уже мало нуждается в земной любви, но скорее в трансцендентно-ангелической поддержке «сверху». Его приятельница Катарина Кларксон (Кольридж однажды выразил абстрактное желание «быть ее братом» – характерен вообще для многих романтиков интерес к братско-сестринским отношениям: Фридрих Шлегель признавался, что рядом с Каролиной не чувствует себя мужчиной, а хотел бы быть ее... сестрой; 32, 122) – так вот, Катарина Кларксон тонко чувствует настроение подавленного поэта и соответственным образом выстраивает свой риторический сценарий отношений с «падшим».

> Я давно уже потеряла надежду на то, что он выполнит обещанное его высокими дарованиями [*довольно жестоко для ангела, заметим мы*]. – Мне страшно представить себе, что я могу его потерять (и все же я не думаю, что он проживет долго), хотя душа его крайне отдалилась от всех ее лучших чувств... – [*итак, бездна безжалостно разверзнута, но тут и явится пречистая, ангел-хранитель, заступница – Катарина Кларксон*]: «Мой путь открыт передо мной – Я буду выказывать ему лишь любовь и нежность из самых глубин моего сердца; как только представится возможность, я отыщу его; утешу его с нежностью, превосходящей женскую, – с нежностью сострадания ангелов, когда они скорбят о человеческой бренности... (40, 96).

Романтическое любовное слово выполняет двойную функцию: оно решает (или пытается решить) конкретную жизненную про-

блему и в то же время включает реальную жизненную ситуацию в контекст мифа. Сквозь житейскую конкретику проглядывает сюжет вневременной драмы, где романтики играют бессмертные роли: две половинки андрогина, ангел, падший демон... Да, романтизм открыл интимное сообщение между *я* и *ты*, но в этой интимности еще не изжита всеобщность, ее еще питают подземные воды мифа – не архетипы «коллективного бессознательного», а миф, вполне осознанно переосмысленный и принятый на веру.

СЭМЮЭЛЬ ТЕЙЛОР КОЛЬРИДЖ: ДИАЛОГ В ОДИНОЧКУ

Сохранившаяся часть писем Кольриджа к Саре Хатчинсон никакого интереса для нас не представляет: то ли поэт старался избегать откровенностей в переписке, то ли все «личности» были позднее из рукописей вымараны. Но диалог Кольриджа с Сарой в известном смысле сохранился – на страницах его дневников и даже отчасти статей. Мы говорим о «диалоге», потому что имеем в виду тексты, пронизанные напряженной интонацией обращения, которая создает полную иллюзию присутствия собеседника, убеждаемого, умоляемого, опровергаемого Кольриджем. И все же этот диалог – мнимый; мнимый не только потому, что Сара в нем не участвовала, но и потому, что присутствует она здесь в качестве достаточно абстрактного адресата речи – о реальной, биографической Саре из мысленных диалогов Кольриджа практически ничего нельзя узнать, что дало, кстати, основания исследователю заподозрить, не был ли Кольридж «влюблен не столько в Сару, сколько в саму идею любви» (40, 108).

Пожалуй, Кольридж был влюблен все же и в Сару, и в «идею», и при этом вовсе не склонен был их различать. Его риторика – едва ли не самый убедительный пример двойственности, присущей романтическому любовному слову: оно одновременно чувственно и метафизично; направлено и на *ты*, и на что-то бессмертное, всеобщее и безличное – что Кольридж, этот неоплатоник, называет «идеей», или «Богом», или «универсальным».

Кольридж не особенно заботился о физической близости Сары и, кажется, признак подлинности своего чувства видел в спокойствии, достигнутом изнуряющей борьбой с либидо. Мука, которой мучается его любовное слово, – не в отсутствии близости, на достижение которой направлено слово галантной эпохи, но в несовпадении осязаемо соприсутствующего *ты* (причем мысленное соприсутствие для Кольриджа не менее осязаемо, чем реальное) и

эйдоса, идеальной формы абсолютной любви. На преодоление этого несовпадения и направлены кольриджевские заклинания, эти диалоги в одиночку.

Взятое в широком биографическом контексте, любовное слово Кольриджа обнаруживает беспомощность и обреченность (правда, терпения Сары, этого, по замечанию биографа, «трезвого и здравомыслящего создания», все же хватило на целых десять лет), но в момент произнесения – в момент порыва и мысленного слияния – оно создает для говорящего и заклинающего рай. В этот зыбкий «рай» удавшегося (как кажется Кольриджу) заклинания мы попробуем заглянуть.

Кольридж встретился с Сарой Хатчинсон – дальней родственницей его друга, поэта Уильяма Вордсворта, в 1799 году, через четыре года после женитьбы на Саре Фрикер (этот брак был крайне неудачен психологически, хотя и принес Кольриджу детей, горячо им любимых). Биографы спорят, первый или второй раз в жизни Кольридж видел Сару 24 ноября 1799 года, когда в его дневнике появилось первое признание в любви. С первого, со второго ли взгляда – все равно эта мгновенная страсть удивительна, если взглянуть на Сару глазами беспристрастного современника: «Пухленькая и коренастая, с осанкой, лишенной всякой грации и достоинства, она возвышалась над полной банальностью лишь благодаря нежной белой коже и роскошным каштановым волосам» (40, 38).

Тем не менее в первой же дневниковой записи о Саре Кольридж сразу берет высокую ноту – как только доходит до признания, он неожиданно переходит на возвышенную латынь, совершенно как герой «Лолиты» Владимира Набокова: «Ноябрь 24. – Воскресенье. – загадки и каламбуры, истории и смех. – с Джеком Хатчинсоном (братом Сары, на ферме которого происходит действие.– А. М.) – стояли вокруг огня, et Sarae manum a tergo longum in tempus prensabam и tunc temporis, tunc primum, amor me levi spiculo, venenato, eheu! et insanabili...» («и руку Сары за спиной долго держал и в тот момент впервые любовь меня коснулась стрелой отравленной, увы! и неизлечимой...» 40, 38). Правда, Гумберт, герой «Лолиты», разражается восторженной латынью в момент осуществления своих самых дерзких надежд – у Кольриджа же чувство «взлетает» к высокому языку поэзии и молитвы сразу же, стремительно – и там, на этой высоте остается.

Апофатический эрос

Так называемая апофатическая, или отрицательная, теология выражала трансцендентность Бога тем, что последовательно отри-

цала все его атрибуты и обозначения. Бог ни конечен, ни бесконечен, он не присутствует и не отсутствует и т. п. Сознание невыразимости провоцирует на многоречие: «отрицательная» риторика без устали могла перечислять все то, что в Боге нельзя ни выразить, ни помыслить.

Печать своеобразной апофатичности лежит и на романтическом любовном слове. Фатальная невозможность выразить любовное чувство – излюбленная тема романтической риторики, и в живописании собственного бессилия она достигает подлинной виртуозности.

> О возлюбленная! – возлюбленная! – ах! ведь слова – всего лишь воздух! сотрясания воздуха! О, кто глубоко чувствовал, глубоко, глубоко! и при этом не раздражался и не выходил из терпения из-за несоответствия слов – чувствам, символа – бытию? Слова – они всего лишь летучая материя! со всем присущим материи ничтожеством; и душа вынуждена изнывать в них, как любовник, которому дано целовать лишь одежды возлюбленной!.. О что слова, как не вздохи узника, доносящиеся из его темницы! они способны выразить лишь собственное полное бессилие! (дневник Кольриджа; 15, 2, 2998).

Невыразимо любовное чувство, непостижима его первопричина, невоссоздаваема в слове возлюбленная... Есть одно отличие между «апофатическими риториками» средневекового теолога и романтического влюбленного: если первый обращается к топосу невыразимости из-за отсутствия Бога рядом, его запредельности, то второй, напротив, признается в бессилии выразить реальное, осязаемое *присутствие ты*. У Кольриджа в дневнике есть запись, сделанная уже на исходе его романа с Сарой, в 1810 году; она доносит до нас то, что можно назвать исходным романтическим праощущением другого *я,* – праощущением, из которого и вырастает вся органика романтической «любви к другому». Рефлексируя над работой собственного воображения, Кольридж признается, что образ Сары никогда не «представляется» ему в зримой форме, но лишь ощущается – как некое невидимое присутствие.

> Обычно я не вижу ее в моем воображении – зрительного образа нет; но она присутствует для меня так же, как когда два человека находятся на небольшом расстоянии в темной комнате: каждый знает о присутствии другого и действует под влиянием этого знания. – И особо тонкий род вздоха, кажется, подтверждает и оживляет это знание. САРА (14, 3, 3915).

Вот исток романтической любовной апофатики: нет ни зримо-

го образа, ни тактильного ощущения, ни слуховых впечатлений – одно лишь неизвестно откуда взявшееся знание о присутствии, знание, из которого улетучилось все внешнее, материальное, за исключением последнего исчезающе слабого следа – тончайшего вздоха.

Если в основе любовных культур иных эпох все же лежит материальный образ – в первую очередь зрительный (напомним, что в базовом для всей европейской придворно-куртуазной культуры трактате Андрея Капеллана «О любви» любовь определяется в визуальных терминах, как «passio quaedam innata procedens ex visione» – «некая врожденная страсть, проистекающая из зрения»), но также и тактильный, слуховой; одним словом, некое чувственное представление о «прекрасной женственности», то романтик в своем любовном переживании погружается в ту глубину *ты*, где нет уже внешних примет, есть лишь знание – неопровержимое и недоказуемое – что здесь, в этой темноте, именно *ты* и никто другой. Платонически влюбленный Петрарка в достаточно условных терминах, но все же описывал внешность Лауры – у Кольриджа в его бесчисленных дневниковых излияниях ни слова о внешности Сары. Поистине романтик познал отношение *я – ты* во всей глубине его невыразимой интимности и не нуждался более ни в каких внешних атрибутах и определениях.

Любование ликом, внешним образом – неисчерпаемая, казалось бы, тема куртуазной риторики; но перед Кольриджем лик Сары лишь изредка встает в сновидениях. В самом деле, чту это жалкое соглядатайство по сравнению с тем нематериальным объятием, которым приникаешь не к чужому телу, а к самому чужому *я*, вдруг потерявшему свои материальные границы? Становится понятным один странный упрек в адрес жены – Сары Фрикер, высказанный Кольриджем в дневнике:

> Холодность и полное бессилие во всем, что касается осязаемых идей и ощущений, – во всем, что образует подлинную сущность человека; поэтому она формирует собственное «я» в области зрения и слуха, на расстоянии, при помощи ушей и глаз – и поэтому становится добровольной рабыней ушей и глаз других людей (20, 16-17).

«Осязаемая идея» – вот чего, в сущности, домогается Кольридж; эйдос, идеальное *ты*, ставшее доступным сквозь несущественную более материальную оболочку. «Осязаемое», конечно, не стоит понимать буквально: по Кольриджу, «осязаемо» то, что вызывает интенсивнейшее чувство реальности,– не то, что можно пощупать пальцами, а то, в чьем присутствии не сомневаешься, находясь в темноте.

Вот кредо Кольриджа: «Всемогущий будет судить нас не за наши дела, а за то, чтó мы есть сами по себе» (20, 41). Человек не совпадает со своими поступками, пороками и достоинствами, со своими внешними проявлениями. Но что же это за «мы есть», что это за подлинная сущность, проникнуть в которую слух и зрение лишь мешают? Ответ может быть дан лишь апофатический: ни то и ни это... И все же именно на этих апофатических принципах Кольридж строит свою любовную риторику. В «Литературной биографии» он рассуждает:

> Быть так любимым за мое собственное *я*, чтобы она, даже зная все особенности моего характера, все же была готова умереть ради моего спасения!.. Одно из наших несчастий, сокрытых в самой глубине человеческой природы, – наше стремление к внешним подтверждениям того *нечто* внутри нас, которое образует нашу подлинную сущность, того *нечто*, которое не состоит из суммы наших качеств и отношений, но само по себе служит их фундаментом и поддержкой. Люби меня, а не мои качества [*заметим: в этом месте рассуждение Кольриджа начало сбиваться на заклинание*] – может быть, это желание злонамеренно и безумно, но все же оно не совсем лишено смысла (20, 32).

«Нечто», которое, по Кольриджу, и есть единственный подлинный предмет любви, также определено апофатически: это и «не качества», и «не отношения», и «не характер». Но ведь это все-таки личность, индивидуальность, *ты*, явившееся романтику так близко, до полной неразличимости внешних черт? Здесь мы подошли к парадоксу, разрешить который нам поможет лишь обращение к тексту совсем особого рода – записи Кольриджем собственного сна.

«Форма и идея»

> В пятницу ночью, 8 февраля 1805. Во сне чувство переполняющей меня огромной любви к моему ребенку, увиденному мною во сне, и причем так, что это могли быть и Сара, и Дервент, и Беркли [*дети Кольриджа*. – А. М.], и все же это было одно определенное дитя и Я.
>
> О чувстве любви во сне... Ему необходима известная неопределенность; форме этого чувства должна быть присуща какая-то всеобщность-в-особенном... Эта абстрактная человеческая самость [*то есть та «личность», которую мы во сне любим* – А. М.] по сути своей не что иное, как персонифицированный универсум, такой же, как жизнь, душа, дух и т. д. Разве этим не доказывается, что любовь – самое глубокое чувство, находящееся в та-

> ком интимном сродстве с идеями, что видоизменяет их и сливается с ними, в то время как сексуальное влечение, желание мести и гнев лишь сосуществуют рядом с идеями, но не сливаются с ними и изменяют лишь внешнее восприятие формы, но не сами формы как таковые. Лишь некоторые разновидности страха по своему воздействию приближаются к этому чувству любви... (15, 2, 2441).

В сочинениях Кольриджа исследователи выискали множество заимствований из немецких романтиков. И представление Кольриджа о возлюбленном существе как персонифицированном универсуме не может не напомнить возникающее у Новалиса и Фридриха Шлегеля сопоставление любимой женщины с универсумом, целым миром. Если в чем Кольридж по-настоящему оригинален – так это в том, что отвлеченные построения немецких мечтателей пережиты им с редким психологическим реализмом.

Неясность сновиденческого образа («формы») при несомненности реальности направленного на него «чувства любви» для Кольриджа – лишь доказательство особой способности эроса воздействовать на внутренне соприсутствующее *ты*: оно, это *ты*, и без того погружено в апофатическую тьму, из которой изъято все зримое и слышимое (в другой записи Кольридж заклинает Сару в часы их совместного молчаливого сидения у камина не нарушать молчания: «звук разрушит наше слияние, *ты – я* распадется на *я* и *ты*»; 20, 84), но во сне под влиянием любовного чувства и это единственно оставшееся ощущение конкретно присутствующего *тебя* начинает расплываться, двоиться, троиться... *Ты* – это и другие любимые существа, и сама любовь, идея, «всеобщее-в-частном»; личность, под воздействием эроса ставшая «всем». В хрупком рае сновидения разрешилась наконец мука романтического любовного заклинания: сквозь растворяющиеся телесные очертания проступила и засияла «идея любимого вообще», сам эрос, совершенный и нетленный.

> Когда конус пламени свечи кажется раздваивающимся, движением глаз можно совместить оба изображения – точно так же и в моем воображении идея совместилась с твоей реальной формой – вскоре после того, как я впервые взглянул на тебя с любовью (40, 66).

И это – запись из дневника. Сара этого не читала, диалог мнимый. Кольридж беседует скорее с «идеей», чем с «формой».

В какой части тела обитает любовь?

К этому вопросу европейская риторическая культура всегда относилась серьезно: достаточно напомнить, какое значение в любовной культуре сентиментализма имел мотив «сердца», рассматривавшегося как вместилище любви. Подобное представление разделялось не во все времена: так, для современников Шекспира, относившихся к любви весьма физиологично, местом ее пребывания была печень (в печени вырабатывается кровь, «натуральная причина семени», а избыток крови в организме и вызывает предрасположенность к любви; см. 1).

Романтизм и здесь произвел небольшой переворот, отказавшись от локализации любовного чувства в каком-либо органе и поставив вопрос по-новому. Любовь, как пишет Э. Т. А. Гофман в письме к приятелю, подобна «аккорду эоловой арфы, потрясающему все фибры человеческого существа» (1797 г., 21, 1, 117-118). Любовь не гнездится в печени, сердце или каком-либо ином органе, но пронизывает все существо человека вплоть до мельчайших составляющих его атомов. Это новинка в европейской культуре чувства и вместе с тем один из главных мотивов романтической риторики. Кольридж в поздней дневниковой, записи, сделанной уже после разрыва с Сарой, обращается к ней с таким мысленным упреком:

> О Сара! Сара, что сделала ты, обманув того, кто десять лет любил тебя, так, как никогда еще не любили женщину! Телом, душой, мозгом, сердцем, в надежде, в страхе, в будущем, в прошлом! Он любил тебя не сам по себе, в пошлом смысле слова «он» – нет, каждый составляющий его живой атом был предан и верен тебе. Всякая мысль, всякий образ, всякое ощущение, прежде чем стать моими, побывали тобой благодаря желанию, чтобы ты увидела или ощутила то же самое или обладала тем же самым... – все это однажды было символом тебя... (40, 83).

И здесь риторика Кольриджа делает рискованный, просто отчаянный скачок: если любовь не локализована в некоей точке моего тела как определенное физическое ощущение («все мое тело и сердце трепещет и содрогается в любовной лихорадке»; 15, 2, 2120), то любовь не локализована в моей душе как *определенное* чувство. *Всякое* чувство, пропущенное через *тебя*, становится любовью. «Любить – значит связывать бóльшую часть всех наших смутных чувств с реальной формой» (письмо к Р. Саути; 20, 36; нас уже не должно удивлять, что Кольридж словом «форма» может обозначить конкретную человеческую личность).

Всё, что во мне связывается с *тобой,* – любовь. Любовная тема и проблематика общения вновь сближаются до неразличимости: сообщая что-либо о себе любимому *ты*, я тем самым, словно прикосновением волшебной палочки, превращаю это «что-либо» в любовь. А в результате этого и тематические очертания куртуазного монолога совсем размываются: о чем бы я в нем ни говорил *тебе* – это все равно любовь.

> Моя любовь к Саре не столько в моей душе, сколько моя душа в ней. Все мое существо окутано одним желанием, все мои надежды и страхи, радости и горести, все мои способности, возможности, живость моего ума слились с одним постоянным влечением. Просить меня не любить тебя – все равно что просить уничтожить себя; ибо любить тебя – это всё, что я умею в жизни... (40, 85).

Восхождение к Богу

На какой же из двух рассмотренных нами мифов опирается любовная риторика Кольриджа? Скорее на второй. Кольридж с его мнительностью и неуверенностью в себе был склонен трактовать собственное чувство как некое богоявление внутри своего несовершенного и низменного существа. Любовное слово окрашивается в религиозные тона, в тона молитвы.

> Мы живем в Боге, но он обнаруживает себя лишь в своих деяниях... То, по отношению к чему все предметы суть лишь богатый словарь эпитетов и синонимов, – это и есть явленный нам Бог; в чем он являет себя – в том я его и люблю и поклоняюсь ему. Я не вижу ни кощунства, ни суеверия в том, что ты [*вновь в дневниковом монологе появляется обращение к Саре! – А. М.*] еси Бог внутри меня; ведь и лучшие, наирелигиознейшие люди называли собственное сознание Богом, пребывающим в них. Но ты, хотя и доступная моим органам чувств, навсегда пребудешь внутри меня; ты и только ты одна – мое сознание. В каких еще форме и обличье могу я вообразить Бога воздействующим на меня, как не в тех, в каких ты на меня воздействуешь? (20, 92).

Ангел – нет, сам Бог – опускается к смертному – или к «падшему архангелу»? Впрочем, в минуты душевной гармонии Кольридж добавлял в канву второго мифа кое-что из первого: мотив равенства и взаимослияния. Тогда богоявление оказывалось «поделенным на двоих».

Наилучший, подлинный возлюбленный для всех есть Бог. Тем самым возлюбленный – символ Бога для любящей! Но он может стать совершенным, прекрасным возлюбленным лишь благодаря совместным действиям обоих: любовник боготворит свою возлюбленную за то окончательное самовоплощение, которое совершается в его душе под воздействием души возлюбленной, он боготворит и то предельное совершенство души возлюбленной, которого она достигает благодаря влиянию на ее душу улучшенной и возрожденной души возлюбленного; так каждый созерцает душу другого в слиянии со своей собственной (...) и приближается к Богу! (20, 89).

Быть рядом с Богом – это и есть рай, которого домогаются слиянные души, романтический андрогин. Галлюцинаторно-сновиденческого опыта, мощи воображения Кольриджу хватало на то, чтобы мнить себя владетелем чего-то отдаленно похожего на этот рай – все в те же часы, когда он сидел зимними вечерами рядом с Сарой у камина в Кесуике (в соседних комнатах – Вордсворт, его сестра Дороти...), мысленно умоляя ее молчать, молчать...

Мы вдвоем, и эта милая комната (...), эти книги, эти картины и дремлющие тени на стене, слабое неторопливое пламя – все это лишь наши мысли, гармоническая вязь образов и форм, проступающая на фоне одного неподвижного глубокого чувства: чувства любви и радости (20, 84).

Нечеловеческого напряжения, должно быть, стоило удержаться на высоте этих «неподвижных» мгновений воплощенного мифа! Годы шли, и «рай» уплывал, постепенно превращаясь в воображении Кольриджа в пейзаж – в экзотический остров, откуда порой докатывается дыхание бриза. В мифе романтиков волновал не только смысл, но и жест, пластика движения – подчеркивая музыкальность романтизма, не будем отказывать ему в зрительной цепкости. Жест объятия, глубокий смысл которого, казалось, раскрывал платоновский миф, волновал их, как никакой иной. «Идеал объятия – возможно, полное слияние» [буквально: «превращение в нечто единое» – А. М.], – записывает в свой дневник Ф. Шлегель (35, 152).

В конце концов для Кольриджа, оставившего заклинания и лишь прислушивающегося к голосам прошлого, всё как-то странно соединилось: любовь, остров и бриз, объятие. 10 июля 1834 года, за пятнадцать дней до смерти, он говорит племяннику:

Я умираю, но не жду быстрого избавления. Странно, что в последнее время образы и сцены прошлого вкрались в мое сознание, как бризы, веющие с пряных островов Юности и Надежды, – этих

близнецов, единственно реальных в нашем призрачном мире. Я не говорю о любви: ведь что такое любовь, как не юность и надежда, обнявшие друг друга и кажущиеся одним существом? (40, 141).

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА В ЗЕРКАЛЕ РОМАНТИЧЕСКОГО АФОРИЗМА

Апофатикой любовных заклинаний, страстно домогающихся *ты*, но вряд ли способных в это *ты* понимающе проникнуть, не ограничивается романтическая любовная риторика. Мы обратимся теперь к жанру трезвому, почти, по крайней мере по форме своей, рассудочному и в высшей степени позитивно-утвердительному – «катафатическому». Слово этого жанра не стремится слиться со своим предметом, но благоразумно дистанцирует его, рассматривает со всех сторон, выявляя его качества и свойства.

Иначе говоря, мы обращаемся к афористическому слову со всей присущей ему тонкостью различений. Из нирваны экстатического слияния, из тьмы, где кроме *я – ты* нет ничего, мы теперь перенесены на дневной свет, к которому романтики, любители сумерек, тоже порой благоволили.

Многие из приводимых ниже афоризмов принадлежат к числу т. н. романтических фрагментов или извлечены нами из них. Романтический фрагмент в целом от «классического» афоризма весьма далек (о сущности фрагмента речь пойдет в заключительном очерке этой книги); однако здесь нам хотелось бы подчеркнуть афористическую природу, присущую многим романтическим высказываниям.

Дневное слово афоризма в отличие от ночного слова заклинания неожиданным образом переворачивает и саму романтическую мифологию любви, которую мы очертили в первой главе. Мечта об андрогине, о преодолении различия полов здесь представляется пустым ночным томлением: при дневном освещении различие между мужчиной и женщиной кажется уже непреодолимым. Как замечает Кольридж, «наши души, как и наши тела, имеют пол» (20, 95). Сама идея андрогина в афоризме вовлекается в игру антитез, связываемых с противопоставлением мужского женскому: «Мужчина должен быть андрогином и объединять в себе обе природы; но женщина должна быть проста, она должна обладать лишь одной природой», в 1797 году записывает в дневнике Жозеф Жубер (26, 1, 143).

Антитеза – широко распространенный риторический прием, но в то же время и излюбленное орудие романтического мышления, которое находит безграничное удовольствие в опосредовании одних антитез другими, без устали выстраивая вереницы дуальных категорий, уходящие в бесконечность. Антитеза – это и основной принцип построения афоризма, поэтому нигде антитетичность романтического мышления не проявляется так отчетливо, как в нем.

К чему сводятся размышления романтиков над различием мужского и женского начал? К тому, что антитеза «мужское – женское» приравнивается к целой серии других антитез, других понятийных пар: в результате по обе стороны границы выстраиваются два ряда категорий, ассоциируемых, с одной стороны, с мужским, а с другой стороны – с женским. Фридрих Шлегель «прогоняет» оппозицию *мужское – женское* сквозь целый ряд иных оппозиций, ассоциируемых с *женским* и *мужским* едва ли не по прихоти воображения: *растительное – минеральное*; *гений* как природный дар – *искусство* как ремесло, художество; *семейное – демоническое*; *злобность – глупость* и даже *жизнь – смерть*. В результате оба полюса исходной антитезы, обе половинки бывшего андрогина обрастают ореолом причудливых ассоциаций, с трудом поддающихся логическому упорядочению. Но из этих ассоциаций и складывается романтический образ мужчины и образ женщины. Попробуем потянуть за конец этого клубка – может быть, что-то и распутается.

Виток первый: естественное – искусственное

В дневниковой записи о своей возлюбленной Софи Кюн Новалис перечисляет черты ее душевного склада, прекрасно характеризующие эту наивную и простую девочку-подростка. Здесь и «склонность к детским играм», и «привязанность к женщинам», а также «религиозность», «свободное наслаждение жизнью», «страх призраков»... Под конец же Новалис разражается афоризмом: «Ее естество для нас было бы искусством, наше же естество было бы искусством для нее».

Итак, отношение *естественное – искусственное* вроде бы обратимо: и у мужчины, и у женщины есть свое духовное естество, а перевоплощение в чужое естество, хотя в принципе и возможное, было бы для каждого из них уже искусством.

Отношение обратимо, но все же не до конца. Естество в личности мужчины и женщины занимает разное положение: женщина в большей степени, чем мужчина, заложница, раба своего естества. «Женщина в припадке наивности часто говорит не то, что на самом деле хочет сказать. – Мужчина даже и на наивный манер всегда го-

ворит именно то, что хочет сказать», – пишет Фридрих Шлегель. А в другом афоризме замечает: «Женщины больны только от любви, и они должны быть от нее больны. Совершенно здоровая женщина уже в силу этого смешна или же она просто гетера. В конце концов естество в женщинах нужно рассматривать так же, как в нас – искусство» (35, 152, 137).

Разумеется, чувственность – специфически женская стихия. «Мужчины имеют больше склонности к глупости и тупости, женщины – к злобе... Также и в сладострастии и чувственности женщины способны зайти гораздо дальше мужчин»; при этом о мужчинах Шлегель высказывается совсем пренебрежительно: «Большинство мужчин – импотенты» (35, 74-75, 149). Чувство и чувственность определяют и эстетические пристрастия женщины. «Женщины любят музыку, потому что она обращена к чувствам», – утверждает французский романтик круга Шатобриана Шарль Шендолле (7, 85). И если мужчине дано право на раскрепощение мысли, то женщине – на свободу чувства. «Чувство, как и мысль, может стать разумным и свободным. Это больше относится к женщинам» (Ф. Шлегель; 35, 137).

Чувственная стихия, в которой существует женщина,– это еще и стихия молодости. Над антитезой «естество – искусство» надстраивается еще несколько антитез, явных или полупроясненных. «Женщина в объятии обнимает крепче, чем мужчина; так же крепче объятия, которыми она удерживает жизнь, юность...»; «Детство и юность у женщины равномерно распространяются на всю жизнь» (Ф. Шлегель; 35, 136, 134). Отсюда и вывод, выход на предельное обобщение: «Смерть, возможно, мужское, жизнь – женское» (35, 152).

Виток второй: растительное – минеральное

Одно из традиционнейших комплиментарных риторических уподоблений – «женщина есть цветок» – подвергается у романтиков, далеко зашедших со своей идеей женской «естественности», ошеломляющему переосмыслению. Женщина упорно сопоставляется у них... с растением. Растительное – определяющая черта женской природы, причем речь идет отнюдь не о «цветке» как живописно-эстетическом образе, но о физиологии всего растительного организма с его корнями, плодом и т. д.

> Образ женщины – целиком цветение и плод; чашечка цветка и плода – главное в женской любви. Угловатая организация мужчины скорее минеральна... Женщина приближается к растению и в силу своей меньшей подвижности.

Женщина милее не красотой, но преобладанием растительного начала, женственностью.

Радости и горести женщин растительны: они расцветают и увядают.

Женщина, как абсолютно растительное, есть сама поэзия... Мир как химический процесс, подготавливающий все формы любви. Животная бессознательность необходима женщинам; единичный предмет любви, ставший центром их существования, случаен (Ф. Шлегель; 35, 267, 152, 133).

Эту метафору не следует понимать как уничижительную. Более того, романтик в иерархии феноменов даже ставит женщину над собой: растительный мир ближе к Богу, чем минеральный, а соотношение мужчины и женщины аналогичны соотношению минерального и растительного миров. Не будем в то же время забывать, что это соотношение для романтика не какая-то неподвижная данность: в динамичном мире романтизма все «тянется вверх», на глазах совершенствуется; человек в его нынешнем состоянии лишь промежуточная ступень на пути к высшим существам, в которых он со временем разовьется. В «новом царстве», которое, согласно Новалису, вот-вот начнется, «пыль станет кустарником, дерево переймет повадки животного, а животное превратится в человека» (30, 63), – и человека не обойдет, видимо, эта вереница превращений.

Соотношение мужских и женских естеств таково, что мужчина тянется к «вечной женственности» – однако и в своем «минеральном» качестве он способен вызывать восхищение у куртуазных партнерш. Каролина в одном из писем наделяет рассмотренную нами биологически-эволюционную метафору чисто человеческим лестным смыслом; тем самым натурфилософский образ возвращается в лоно самой обычной куртуазно-комплиментарной риторики. О Вильгельме Шеллинге, своем будущем муже, она пишет: «Это настоящая коренная натура; если рассматривать его как минерал – то это истинный гранит» (32, 240).

Виток третий: бесконечное – конечное

Вернемся к странной мысли Фридриха Шлегеля связать мужское начало со смертью, а женское – с жизнью. Оказывается, женская и мужская чувственность, характер женского и мужского сладострастия, как выражается Шлегель, таит в себе некую связь со стихиями смерти и жизни. Именно свойства мужского сладострастия, по Шлегелю, позволяют ассоциировать мужское со смертью.

«Сладострастие удовлетворено, когда оно доходит до предчувствия смерти, и смерть совершенна, когда она становится наслаждением» (35, 136). Но это относится, видимо, только к мужчине: сладострастие женщины, согласно Шлегелю, неудовлетворимо – поэтому женщина «бесконечна» и стихия смерти ей чужда.

> Женщины либо совершенно холодны, либо совершенно ненасытны; в лучших из них это соединяется, и они постепенно переходят от одного к другому... Стыдливость женщины сопряжена с ненасытностью ее сладострастия, всё бесконечное стыдится себя (35, 149).

Так на чувственное ложится метафизический отблеск бесконечности. «У женщин больше гения к сладострастию [гений понимается как природный, естественный дар – А. М.], мужчины предаются ему как искусству. Женщины всегда сладострастны и бесконечны» (35, 149).

От мужчины требуется *искусство*, чтобы приобщиться женскому *естеству*, но он может постараться и тоже сделать для себя доступной женскую ненасытность – правда, для этого потребуются серьезные духовные усилия. «Нужна наивысшая духовная любовь, чтобы не удовлетвориться физически очень красивой женщиной» (35, 139).

Восхождение мужчины к женщине – путь к бесконечному, к универсуму: «Во всякой женщине – целый универсум» (35, 152). Здесь на вершине вновь берет верх тема андрогина, отодвигая на второй план антитетичность мужского и женского. А это значит: конец афоризму. И действительно, Фридрих Шлегель в одном из своих афоризмов неожиданно отказывается от присущей жанру трезвой аналитичности, переходя вдруг на поэтический язык: «Непременное свойство любви в том, что друг в друге находишь универсум – но это слишком сухо определено [*то есть долой афоризм!* – А. М.] – это сладостное море тихой бесконечности» (35, 153).

Предел развитию нашей исходной антитезы трудно поставить. Слишком многое не вписывается в упрощенную схему. Вот одно из доказательств тому: тут же рядом, на тех же страницах шлегелевского дневника появляется мысль, неожиданно противоречащая всему нами сказанному, всей романтической мифологии любви, пронизанной энергией слияния, темой безоговорочного присвоения себе любимого существа. «С лучшими друзьями необходимо обходиться как с божеством. – С любимой и с лучшими друзьями мы должны обходиться как с чужими, потому что они вечно остаются нам чужими» (35, 137).

Еще одно откровение романтизма: открытия другого *я* как «вечно чужого», никогда до конца не познаваемого. Откровение, проскользнувшее где-то на периферии основного потока мысли, на правах вольнодумного апокрифа; ведь «канон» романтизма гласит: есть другое *я*, но оно может полностью стать *моим, мною, я – ты*... И вдруг вся воля к слиянию как-то сникла. Так чему же нам верить? Где последнее слово? Последнего слова у романтика нет.

МАЛЕНЬКАЯ ХРЕСТОМАТИЯ

Наша попытка выстроить романтические афоризмы о любви в логически связную цепь практически провалилась, а сама цепь распалась – и это было неизбежно: ведь афоризм требует свободы, независимости от «вышесказанного», пространства до и после. Эту свободу мы и предоставляем ему в нижеследующей подборке романтических афоризмов о любви, мужчине и женщине. Авторы – наши знакомцы; лишь один из них требует предварения. Это Жан-Поль, величайший немецкий романист рубежа XVIII и XIX столетий, близкий по духу романтикам, но нередко с ними и полемизировавший. Во многих афоризмах, публикуемых ниже, эта полемическая установка Жан-Поля, его связь с чуждыми романтизму традициями, в частности, с культурой французского афоризма XVII столетия, ощутима.

Источники текста см. по списку литературы: NN 24, 26, 27, 30, 35, 36.

У женщин много сил для любви и мало – против.

Женщина любит весь день напролет, мужчина находит это обременительным: он предпочел бы, чтобы женщина любила в тот час и в том месте, где он ею обладает.

Любовь уменьшает утонченность женщины и увеличивает утонченность мужчины.

Жан-Поль

Любовь – искусство эгоизма; лишь в любви человек становится индивидуумом.

Ф. Шлегель

Женщина находит между двумя мужчинами меньше несходства, чем мужчина – между двумя женщинами.

Мужчина любит целомудрие, но сам им не обладает; у женщин все наоборот.

В языке любви нет плеоназмов.

Мы продолжаем любить места, связанные с нашей любовью, и тогда, когда сама любовь прошла.

Жан-Поль

В женской красоте больше словоохотливости, гармонии и символики; в мужской – больше аллегории, энтузиазма и энергии.

Ф. Шлегель

Нужно стремиться стать любимым, потому что люди справедливы лишь к тем, кого они любят.

Наказание для тех, кто слишком любил женщин, – любить их всегда.

Ж. Жубер

Мы способны переживать страсть лишь как длящуюся вечно. Мы не можем допустить, что когда-нибудь перестанем любить того, кого сейчас любим. Возможно, именно это мы и называем «верить» или «почитать за истину».

Жан-Поль

Мужчине в женщине впервые открывается красота мира, женщине в мужчине – бесконечность человека.

Ф. Шлегель

В женщинах больше человеческого, потому что государство не наложило на них печать одностороннего образования.

Жан-Поль

Всякий мужчина гениален; гармония – сущность женщины. Всякий мужчина несет в себе демона, всякая женщина – супружество.

Ф. Шлегель

Девушки лучше притворяются, чем женщины.

Жан-Поль

Хорошее общество – это когда все в шутку влюблены друг в друга

Ф. Шлегель

Женщины хранят свои тайны, мужчины – чужие.

Жан-Поль

Женщины. Они всегда говорят так, как будто бы их слышит

мужчина, даже наедине с собой.

Ф. Шлегель

Я предпочел бы любить не будучи любимым, чем быть любимым не любя.

Жан-Поль

Женщина должна обладать чувством стыдливости не только за себя, но и за весь свой пол; иначе говоря, она должна переживать за соблюдение приличий всеми женщинами, ибо то, что оскорбляет скромность одной, оскорбляет и скромность всех остальных. Та, что обнажается перед мужчиной, тем самым в определенном смысле раздевает всех честных женщин; показываясь без покровов, она показывает без покровов и всех остальных.

Ж. Жубер

Лишь с любимыми мы решаемся говорить о себе.

Жан-Поль

Многое слишком свято и нежно, чтобы когда-нибудь быть высказанным – даже другу, даже возлюбленному.

Ф. Шлегель

Сильное чувство побуждает человека верить, что он может ради его предмета пойти на любую жертву; и любовь действительно может жертвовать, когда жертва в то же время ее питает и умиротворяет. Но иная жертва – например, прощения и т. п. – ослабляет любовь, готовую к пожертвованию; и в этом случае счастье зависит уже не от силы любви, а от силы всего характера.

Жан-Поль

Благороднейший из природных инстинктов – любовь – только женщине дан от рождения.

И. Г. Фихте

Женщины мнительнее, чем мы.

Жан-Поль

Часто случается, что любящие не находят друг друга, – но и те, кому не удалось здесь, в мире зримого, увидеть друг друга, все же встретятся.

Ф. Шлегель

Всякий неверный поступок, всякое недостойное чувство суть неверность возлюбленной, разрыв брака.

Новалис

У мужчин различие определенных склонностей – к математике, ботанике, музыке, философии; у женщин этого нет.

Жан-Поль

Форма романтической жизни есть форма остроумия. – Остроумие есть чистейшее неразличение – между искусством и добродетелью, любовью и фантазией, – тем самым оно в высшей степени философично. Любовь уже есть неразличение между влечением и фантазией.

Ф. Шлегель

В нашей человеческой любви приятно не просто ощущение любви, но и ощущение, что ты ведешь себя правильно.

Жан-Поль

Середину между рассудком и любовью занимает остроумие.

Ф. Шлегель

В высших сословиях женщины большее воздействие имеют на чужих мужчин, в низших – на своих.

Жан-Поль

Человек способен на высший эгоизм, лишь когда он находится в самом центре любви.

Ф. Шлегель

Скрываемый запах и тайная любовь выдают себя.

Ж. Жубер

Странные существа женщины! Ни один мужчина не станет одалживать чужой жилет, чтобы пощеголять в нем в обществе. Но женщина не задумываясь надевает взятые напрокат драгоценности, шляпы и т. п.

Жан-Поль

Сильно и всерьез мы любим лишь тех, кого боимся, потому что страх заставляет нас всегда принимать их сторону и быть благодарными им и за то добро, которое они нам делают, и за то зло, которое они нам не причинили. Кроме того, если эти люди не дурные, то они подчиняют себе и наше сердце, после чего мы уже не осмеливаемся их ненавидеть.

Ж. Жубер

Физически намного легче быть монашкой, чем монахом; морально – намного трудней.

Жан-Поль

Телесная любовь отдаляет душу от Бога, потому что Богу чужда телесная любовь. Отвращение к злу приближает нас к Богу, потому что Бог испытывает отвращение к злу.

Ж. Жубер

Нынешние браки несчастливей прежних, потому что нынешние более чувствительные мужчины в большей мере возбуждают в женщинах чувство, которое затем, не стесняя себя никакими пределами, разрастается до бесконечности. Прежде мужчина проявлял свое чувство поступком, и на этом все заканчивалось; теперь же одно слово тянет за собой другое.

Жан-Поль

Добр, полезен и достоин любви лишь тот, кто обладает чем-то небесным, будь то разум с его мыслями или воля с ее чувствами, направленными к небу.

Ж. Жубер

В женских разговорах слышен постоянный смех.

Жан-Поль

Чувства следует хранить у сердца. Приучив сердце любить абстракции, существующие лишь в сознании, мы начинаем испытывать привязанность к отвлеченным материям, ради которых легко жертвуем реальностью. Когда любишь многих людей без разбора, на детали любви уже не хватает: все добрые чувства растрачены на всеобщность, индивидуумы явились слишком поздно. Философские привязанности (...) разрушают и иссушают нашу способность любить.

Ж. Жубер

Супруга легче прощает неверность и неравнодушие к чужим прелестям, чем холодность по отношению к себе.

Жан-Поль

Тем, кто любит постоянно, не хватит времени на то, чтобы жаловаться и чувствовать себя несчастными.

Ж. Жубер

Женщины ненавидят тщеславие и гордость в женщинах, но не в мужчинах.

Жан-Поль

Добрыми нас делает лишь чувство жалости. И поэтому жалость должна присутствовать во всех наших чувствах, даже в нашем негодовании, в нашей ненависти к дурным людям. Но должна ли она

присутствовать и в нашей любви к Богу? Да, но только жалость к себе – та, что всегда примешивается к благодарности. Итак, все наши чувства несут на себе печать некой жалости к себе или к другим. Любовь, которую приносят нам ангелы, и есть непрестанная жалость, вечное сострадание. Каждый сострадает злу, которого боится.

Ж. Жубер

Любовь хочет одного-единственного человека, сладострастие – всех сразу; но только последнему и всех недостаточно, первая же находит бесконечность в единице.

Женский вкус к одежде и украшениям нельзя вывести из простого желания нравиться: ведь мужчины обладают вторым без первого.

Женщины ведут домашнее хозяйство сначала ради возлюбленного, затем ради самого домашнего хозяйства.

Женщины не реалисты и не идеалисты: они соединяют то и другое.

Женщины так падки на сентенции, потому что не обладают системой.

Любовь без действий – ничто, но к действиям в браке относится в первую очередь речь; каждое слово – поступок.

Муж свои жертвоприношения жене часто молчаливо хранит при себе, жена со своими делает то же самое, – чем больше обе коллекции, тем круче их столкновение при взаимном обнаружении.

Как легкомысленны женщины – видно из того, что во время беременности мысли о смерти не имеют на них особого влияния.

Женщины не слишком любят друг друга, потому что не видят себя в свои прекраснейшие моменты – молитвы и любви.

Позволяя девушке сделать что-либо для тебя, добиваешься большего, чем когда делаешь что-либо для нее.

Жан-Поль

Всякий предмет любви есть средоточие рая.

Мужчина должен преодолевать свою природу и предоставить все права и власть в себе индивидууму. Мужчине присуще господство воли и подданство чувства. Женщина должна повиноваться своей природе и подавлять в себе индивидуума. Чувство у нее дол-

жно определять волю.

Всякая произвольно возникшая любовь в определенном смысле есть религия, в которой лишь один апостол, евангелист, последователь...

Мужчина в определенной степени так же женщина, как женщина – отчасти мужчина; не из этого ли возникла стыдливость?

Женщина – символ добра и красоты; мужчина – символ истины и права.

Любовь популяризирует личность – делает индивидуальности доступными для выражения и понятными.

Сердце – ключ к миру и жизни. Человек живет в этом беспомощном состоянии, чтобы любить – и обязать другого ответить на любовь. Благодаря своей неполноте человек получает способность воспринимать воздействие другого – и в этом чужом воздействии цель. В состоянии болезни нам должны и могут помогать другие. Христос, с этой точки зрения, конечно, ключ к миру.

Под действием абсолютной воли любовь может перейти в религию. Лишь смерть делает нас достойными Высшего существа.

Всякое улучшение несовершенной конституции сводится к тому, что ее делают более способной к любви.

С любовью обстоит так же, как и с убеждением: сколь многие мнят себя убежденными, на деле не являясь ими. Лишь истина может по-настоящему убедить – лишь любимое можно по-настоящему любить.

Платон делает любовь чадом нужды, потребности – но и избытка.

Все духовные прикосновения подобны прикосновению волшебной палочки. Всё может служить орудием волшебства. Кому воздействие такого прикосновения кажется баснословным и странным, тот пусть только вспомнит о первом прикосновении руки возлюбленной, о ее первом значительном взгляде, где волшебной палочкой был короткий световой луч, о первом поцелуе, о первом слове любимой – и пусть он спросит себя, разве не были чары и волшебство этого момента такими же сказочными и странными, неувядаемыми и вечными?

Разве не свидетельствует о превосходстве женщин то обстоятельство, что крайности их натуры намного разительнее, чем на-

шей? Самый жалкий бродяга не столь сильно отличается от порядочного господина, как убогая шлюшка от благородной дамы.

Они возвышаются над нами и своей бóльшей беспомощностью – как и своей бóльшей самостоятельностью, бóльшим талантом к рабству и деспотизму; так во всем они и выше нас, и ниже нас, и к тому же еще они цельней и неделимей, чем мы.

Разве не сходны они с бесконечным в том, что (...) их можно определить лишь методом приближения? И разве не схожи они с высшим в том, что они абсолютно близки, но все же их всегда приходится искать; абсолютно понятны, но все же не понятны; так необходимы – и все же чаще всего отсутствуют рядом; и разве не схожи они с Высшим существом тем, что являются нам так по-детски, так обыденно, в праздности и игре?

Новалис

Очерк 2.
РАННИЙ РОМАНТИЗМ В ПОИСКАХ МУЗЫКИ

ФЕНОМЕН РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОСТИ: СЛУХ НА СЛУЖБЕ У ВООБРАЖЕНИЯ

В 1928 году Андре Бретон, духовный отец сюрреализма, опубликовал программную работу «Сюрреализм и живопись», которая начиналась абсолютно неожиданным выпадом против музыки. Живопись, утверждает Бретон, неизмеримо превосходит возможности музыкального искусства; ведь «звуковые образы уступают зрительным не только в ясности, но и в строгости (rigueur), и, да не обидятся меломаны, они не укрепляют представление о человеческом величии. Пусть же ночь по-прежнему опускается на оркестр, а меня оставят (...) в моем молчаливом созерцании» (*63*, 1-2).

В этом тексте Бретон – вероятно, вовсе не желая этого, – открывает важную для нашей работы историческую перспективу. За намеченной Бретоном иерархией искусств стоит размежевание эпох: «ночь опускается» на «великий оркестр» романтизма – на провозглашенную романтиками идею приоритета музыки, главного из искусств; на открытую ими картину мира, понятого как музыкальное единство («мир как симфония» – Новалис, «Ученики в Саисе»). Музыка, истолкованная ранними романтиками как тайный язык природы, сокровенная суть искусства, религии, любви, речи, перестала быть для европейского человека «только музыкой», получила особую трансмузыкальную (термин В. Виоры; *159*, 285) форму существования, растворившись в философских системах, эстетике, литературе, мире воображения, поступков. Девятнадцатый век – даже отчасти двадцатый – еще долго находились под обаянием романтической панмузыкальности: открытая на рубеже XVIII-XIX веков, она откликнулась и в вагнеровской идее синтезирующей все искусства музыкальной драмы – этом «символе всей космической жизни со всей присущей ей и структурной необходимостью» (*24*, 27), и в требовании, предъявленном поэзии Полем Верленом: «Музыки прежде всего...» (*155*, 161), и в догадках о происхождении «из духа музыки» – трагедии (Ф. Ницше) и революции (А. Блок, в ста-

тье, отдаленной от работы Бретона лишь десятилетием, – «Интеллигенция и революция», 1918).

Долгая (длиной в весь XIX век) экспансия музыкального в самые различные области культуры и духовной жизни, придавшая в глазах оппонентов романтизма какую-то неясную всеобщность предмету собственно музыкального выражения (не этим ли вызвано требование сюрреалистов сменить парадигму культуры с музыкальной на визуальную – старая перестала работать, окончательно увязнув в «тождестве музыки со всем») – лишь реликтовое излучение первого мощного выброса музыкальных понятий в отдаленные от музыки сферы, произошедшего где-то на рубеже XVIII-XIX веков. К этому периоду мы и обратимся.

Но прежде – несколько слов о предмете этого очерка. Хотя в его заглавии совсем рядом стоят слова «музыка» и «романтизм», читатель ничего не найдет в нем о романтической музыке: ведь его хронология ограничена концом XVIII – началом XIX столетий, когда литературный, философский романтизм переживал свой расцвет, а романтическая музыка еще не существовала. Герои очерка – не композиторы и не исполнители музыки, а скорее слушатели. И все же считать его исследованием «слушательской» культуры, эстетики музыкального восприятия в эпоху раннего романтизма тоже нельзя. Остается, вроде бы, одно: эстетика теоретическая, романтическая мысль о музыке. Однако, хотя в очерке и цитируются тексты, обычно причисляемые к документам музыкальной эстетики, все-таки не эстетика предмет нашей работы.

Перечисленные выше подходы позиционируют «музыкальное» как предмет, постигаемый или созидаемый романтическим сознанием: предмет мысли (мысль о музыке…); восприятия (слушание музыки...); исполнения или сочинения (все той же музыки). Но ведь музыкальное было для романтического сознания не только *предметом*, но и *орудием*, при помощи которого «обрабатывались» другие «предметы»; не только целью, но и средством. Музыкальные понятия и образы «обслуживают» бытовое повседневное общение романтиков – и их философское мышление и поэтическое воображение; без музыкального немыслимо постижение природы (художник Ф. О. Рунге использует музыкальные термины – диссонанс, разрешение – в своей теории цвета; химик И. В. Риттер соотношения химических элементов трактует как музыкальные интервалы), но также и самовыражение, общение с ближними, словесное творчество.

«Весь мир – симфония». Музыка для романтика тысячами связей переплетена с «другим» – с самыми различными феноменами бытия, а потому не удивительно, что романтическое слово о музы-

ке порой – при внимательном прочтении – оборачивается «музыкальным словом о другом», внемузыкальном. На этих-то трудноуловимых иногда переходах от «мысли о музыке» к «мысли о другом посредством музыкального слова» мы и попытаемся застать наших героев – немецких, английских, французских романтиков рубежа XVIII – XIX столетий.

Итак, нас будет занимать как бы вторичное, отраженное бытие музыкального: звуки умолкли, но именно в этот момент и вступает в свои права воображение – музыка символически переосмысленная, «используемая в качестве метафоры» (В. Виора; *159,* 285), приобретает новый трансмузыкальный и в каком-то смысле служебный статус, понимаясь как модель хода мысли, поэтического образа, самоощущения, житейского поступка.

Но где ранний романтизм черпал эти музыкальные модели? Ведь он не имел собственной высокоразвитой музыкальной культуры, органически связанной с его эстетикой. Парадокс сосуществования романтической музыкальной эстетики без музыки и музыкальной (венской) классики без эстетики разъяснил (применительно к Германии и Австрии) Карл Дальхауз. Все дело, по его мнению, в «культурно-исторической пропасти между протестантской Германией, склонной к размышлению и философским спекуляциям, и католическим югом, где имелись предпосылки музыкальной классики, отсутствовавшие на севере» (*76*, 174). Протестантский север стимулировал развитие романтической эстетики, которая оказалась изолированной от высших достижений современной ей музыкальной практики (венской классической школы).

Кажется, теперь понятно, почему ранний романтизм был лишен собственной музыки; но вопрос в другом: почему он не испытывал от этого, кажется, никаких неудобств, словно бы и вовсе не нуждался в собственной музыкальной культуре, вполне удовлетворенный умозрительными фикциями (рассмотренными нами в отдельных разделах) – «музыкой судьбы» или «музыкой любви», мифом об эоловой арфе или идеей воображаемого «танца души»?

Действительно, собственной музыкальной культуры у раннего романтизма не было – но это вовсе не означает, что романтик был полностью оторван от области звуковых событий: дело в том, что и в самом скромном и скудном звукомузыкальном мире он чувствовал себя привольно, находил довольно пищи для воображения. И здесь поражает способность романтика создавать «нечто» из «ничего», какая-то постоянная завышенность его оценок. Уильям Вордсворт восхищается мелодией гобоиста, встреченного на проселочной дороге, чьей-то игрой на клавесине в трактире, пением в деревенской церкви (*122,* I, 203-204, 17-18, 258). В лучшем случае он

сталкивается со скромным бытовым музицированием – но иной музыки ему, кажется, и не нужно. Кольридж находит «истинное воспроизведение страстей» в операх третьестепенных композиторов – Назолини и Андреотти (*72*, 2, № 2339), но чему тут удивляться, если и примитивные бытовые звуки вроде тиканья часов или шума воды в реке разворачиваются воображением Кольриджа в целые сюжетные «звуковые поэмы»! Вакенродер и Тик восторженно, как о вершине музыкального искусства, пишут о музыке Рейхардта; Гофман ставит «Аксур» Сальери «по богатству и верности декламации» рядом с моцартовскими операми (письмо Хиппелю, 25 февраля 1795, *101,* I, 70)...

Но даже и музыка композиторов второго и третьего ряда для романтического воображения порой избыточна; оно тяготеет к простоте народной песни, к элементарности звуков природы. Для Брентано даже довольно несложные песни Рейхардта слишком «искусственны» – «в его простоте много преднамеренности» (Арниму, 15 февраля 1805; *61,* I, 273-274), предпочтительнее народная песня. И Фридрих Шлегель о песнях Цельтера отзывается скептически: народная песня лучше (Каролине Шлегель, 1798, *66,* I, 476).

Не удивительно ли, что столь скромный музыкальный опыт породил столь неумеренно-восторженные представления о музыке как «тайном санскрите» природы (Гофман), «предельной тайне веры» (Тик)? Но и в тех нечастых случаях, когда романтик-слушатель имеет дело с музыкальными шедеврами, налицо снова известная аберрация. Что общего между необузданными фантазиями о музыке Людвига Тика – и музыкой строгого стиля (Палестрины, Аллегри), вдохновлявшей его в салоне графа Финкенштейна? Да и Йозеф Гайдн, почти современник романтиков, почитавших его инструментальную музыку, «и предчувствия не имел о “бесконечном томлении” и “чудесах искусства звуков”, превозносимых Вакенродером и Тиком» (Дальхауз; *75,* 68).

Восприятие человеком звукомузыкальной реальности зависело от бесчисленных внемузыкальных факторов: культурного фона, социального контекста, умозрительных представлений о сущности и возможностях музыки и т. п. В эпоху романтизма этот момент опосредования потерял предписательный и обобщенно-социальный характер. Отношения слушателя и музыки подверглись своеобразной интериоризации: уже не внеличные ритуалы или традиция определяли, как слушателям надлежит воспринимать музыку в данном контексте; слушатель получил право на личную, совершенно субъективную работу воображения над звуковым материалом. Если Брентано угодно сравнивать симфонию Бетховена с бушеванием

моря, а Кольриджу в звуке водопада слышать голос Всеприсутствующего, то на то их право: никто не может помешать им слышать так, но и никто не обязан разделять их стиль восприятия.

Это раскрепощение слушательской фантазии таило для музыки одну опасность: звуковая реальность превращалась всего лишь в исходный отправной пункт для работы воображения, которое уже откровенно занимается мифотворчеством, продуцирует символы, обладающие для романтика объяснительной силой не только применительно к музыке, но и к миру природы, человеческой душе и т. д.

В неком пределе звуковая реальность становится ранним романтикам вообще не нужна – и этого предела они нередко достигают. Клейст в воображении моделирует целые симфонии и концерты, «слышимые» до мельчайших деталей – и они, по его мнению, не уступают по красоте «музыке сфер»; а Жозеф Жубер, один из главных и наиболее интересных романтических «теоретиков воображения», роняет в своем дневнике замечательную запись, многое проясняющую в непростых отношениях романтического воображения с акустической реальностью: «*Воображаемые созвучия. Если они и не физическая данность, то, по крайней мере, данность человеческая, и тем самым они – реальность*» (22 февраля 1802; *112*, I, 319).

В произволе, чинимом романтиками над миром звуков, – их великое духовное завоевание: никогда еще прежде воображение простого слушателя не было так раскрепощено, так творчески активно, так продуктивно в создании внезвуковой ипостаси музыкального бытия. Музыкальное в духовном обиходе романтиков было в значительной степени плодом их воображения – в самом буквальном смысле слова. Звуковые феномены, простейшие закономерности музыкальных структур превращались в символические формы, в мифологизирующие метафоры духовного опыта, в универсальные умозрительные структуры, достаточно емкие, чтобы вместить практически любое содержание, выразить любой смысл.

«Слух – воображение – духовный быт» – такова триада, заложенная в структуру этого самого обширного очерка нашей книги. Сначала – об особенностях романтического слуха, звукоощущения, предопределивших, на наш взгляд, способность романтика использовать музыкальное в качестве постоянного фона своей духовной жизни. Затем – о работе воображения, о превращении музыкальных образов, понятий, реалий в общезначимые лексемы романтического языка. И наконец – о самой работе музыкальных (вернее, уже трансмузыкальных) реалий, понятий, образов в духовном быту

романтика, причем в двух взаимодополняющих аспектах: в аспекте «лексическом» (мы выбрали три музыкальные лексемы из романтического словаря – «тон», «танец», «эолова арфа» – и попытались выявить их роль – мировоззренческую, символотворческую, даже поведенческую – в различных сферах романтического духовного быта), а также в аспекте тематическом (музыка и музыкальные понятия как призмы, сквозь которые романтик «видит» любовь и судьбу, две свои постоянные жизненные темы).

Итак, речь пойдет о применении музыкальных понятий образов к «другому», к внемузыкальному. Поэтому приводимые ниже романтические высказывания о музыке трактуются не как материал музыкальной эстетики, а как документы сознания; как набор жизнестроительных правил и алгоритмов этики, любовного самоанализа и т. д. Вот почему в основу работы положены прежде всего те тексты, которые позволяют войти в повседневное сознание романтиков, в выстраиваемую ими реальность человеческого бытия. Письма, дневники, записные книжки – эти тексты обладают особого рода подлинностью, неся на себе печать сиюминутного настроения (они обычно датированы с точностью до дня – и эту датировку мы воспроизводим как часть той духовной реальности, в которую пытаемся проникнуть), сиюминутной потребности в высказывании, зачастую продиктованной конкретной житейской ситуацией. Идеальный герой для нашего исследования – Жозеф Жубер, первый из французских романтиков, «кто открыто соотнес всю духовную деятельность с музыкальными моделями» (*69*, 284-285); создатель фактически единственного текста – дневника, не предназначавшегося для печати, но исключительно полно отобразившего повседневную работу романтического воображения.

О способности романтиков использовать музыку в качестве своего рода эвристической модели, ключа к тайнам человеческой души, даже всего мироздания, уже немало писали и литературоведы, и историки музыкальной эстетики. «Поскольку музыка раскрывает внутренний строй души человека, она (...) является и средством познания действительности» (А. С. Дмитриев; *15*, 111); музыка – «особый язык действительности, выявляющий самую суть происходящего в мире»; «музыка есть смысл и суть реальности» (А. В. Михайлов; *28*, 9-10). Музыкальные структуры и понятия для романтиков изначально направлены на внемузыкальное, их тайный смысл трансцендентен звучащей музыке – но именно это и позволяет так легко включить их в универсальный словарь «романтической души».

Как может происходить эта переориентация музыкальных понятий, хорошо пояснил Н. Я. Берковский: музыка у романтиков, пишет он, «выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними»; и тут – внешне едва заметный, но очень важный переход (собственно, и делающий возможной нашу работу): если музыка почти что тождественна какому-то внезвуковому бытию, которое она выражает, то при помощи музыкального можно и именовать нечто сущностное и притом внемузыкальное: «Жизнь с ее тайным поступательным движением в вещах, в телах романтики именовали музыкой» (*6*, 9-10). Так музыкальное слово становится универсальным словом романтического словаря.

Предвидим два вопроса, которые проблематика нашей работы может вызвать у искушенного читателя.

Во-первых (спросит он), не один романтизм использовал музыку как элемент, а то и центральную несущую опору грандиозных мировоззренческих построек. Чего стоит одна пифагорейская идея объяснить космос музыкальными пропорциями, сохранявшая влияние на протяжении многих веков и отозвавшаяся в самом романтизме! Почему же автор решил говорить о трансмузыкальном именно на материале раннего романтизма? Что если романтизм лишь завершает (возможно, всего лишь эпигонски) многовековую традицию?

То, что романтизм действительно не обошел вниманием опыт «спекулятивной музыки» прошлого, не вызывает никаких сомнений: об этом свидетельствует и обостренный интерес романтиков к пифагорейской музыке сфер. Однако романтизм, включаясь в эту древнюю традицию, в то же время совершает в ней революционный переворот.

С одной стороны, идея метафизической музыки космоса не теряет в романтическом мироощущении своего значения. Это неудивительно: ведь декларируя право на спонтанное, не опосредованное общими местами самовыражение, романтик ни в малой мере не теряет связи с универсумом, его большим временем и пространством, не перестает ощущать себя «микрокосмом в макрокосме» (еще одна древняя идея, откликнувшаяся в романтизме). К романтику применимы слова П. Бекмана о его предшественнике – поэте Фридрихе Клопштоке: «Во всех произведениях Клопштока говорит именно чувство, однако “я” не предоставлено самому себе – оно всегда находится внутри некого высшего порядка, пытаясь его при помощи чувства постичь» (*59*, 580).

С другой стороны, эта космическая музыка начинает восприниматься совершенно по-новому. Со страниц трактатов идея пифа-

горейской музыки сфер переходит в дневниковые записи и письма; перестав быть просто отвлеченным построением, она осваивается личностью как не только космическая, но и субъективная данность, как фактор самоощущения и личного поведения. «Музыка сфер» становится еще и «музыкой души», гармония мира – «моей внутренней гармонией».

Остановимся подробней на пифагорейской теме. Мы видим у романтиков полное равнодушие к ее математической стороне (преимущественно и занимавшей многие умы, вплоть до Кеплера, на протяжении столетий), но при этом – исключительный интерес к возможности услышать ее реально, сделать ее частью своего личного (в том числе и слухового) опыта («моей музыкой»). Уже предшественник романтизма, французский мистик Клод де Сен-Мартен, «слышал, как все части универсума издают возвышенную мелодию» (*142*, 239). Жубер пишет в дневнике: «*Платон говорил о гармоническом шуме, который он приписывал небесным сферам; я порой слышу его во сне»* (4 октября 1797; *112*, I, 156). Шлейермахер в письме к своему близкому другу Генриетте Херц напрямую связывает музыку сфер с неким личным самоощущением: «*Давайте по крайней мере соединимся* [он, она и Ф. Шлегель – А. М.] *в один мир, и вы увидите, что есть прекрасная музыка сфер, и что мы все будем счастливы»* (*79*, 269). Генрих фон Клейст доводит эту субъективацию наиобъективнейшего (музыка космоса как-никак!) до логического предела, создавая «музыку сфер» в собственном воображении: «*Временами, когда я в сумерках один иду навстречу дуновениям западного ветра, и особенно когда при этом я закрываю глаза, я слышу целиком самые настоящие концерты со всеми инструментами – от нежной флейты до рокочущего контрабаса (...). Я думаю даже, что придуманная греческими мудрецами гармония сфер была не более нежной, прекрасной, небесной, чем эта странная греза. И этот концерт я могу повторять про себя, без оркестра, когда захочу»* (Вильгельмине фон Ценге, сентябрь 1800; *116*, 4, 126).

Правда, в более поздних романтических текстах – в произведениях Пьера Симона Балланша – «музыка сфер» из ведения субъективного внутреннего слуха передается в царство надличностного и вневременного мифа, циклическим воспроизведением которого является, по Балланшу, человеческая история. И все же для личности, желающей проникнуть к этому мифу, оставляется истинно романтическая субъективная лазейка: чудо экстатического и в то же время наисубъективнейшего «видения». В сочинении «Видение Гебала» (с полуавтобиографическим героем которого Балланша сбли-

жала способность впадать в транс) шотландскому мальчику Гебалу мировая история является – вся одновременно, но в то же время и последовательно – в форме «дифирамба», каждая строфа которого воплощена в образе той или иной небесной сферы. «*Подобно Пифагору, он увидел на поверхности каждой из небесных сфер по благородной сирене, играющей на лире, и торжественная гармония каждой сферы соединялась с гармониями других, и семь нот (...) производили нескончаемый концерт, вечный танец»* (*89*, 144). У Балланша, как и у ранних романтиков, приобщение к тайне космической музыки – не прерогатива трактатно-теоретического умозрения, но результат иррационального озарения, всплывающего из самых глубин субъективности.

Но вернемся к диалогу с нашим воображаемым читателем.

Мыслимое ли дело (усомнится он), чтобы музыкальное в равной степени, с равной готовностью служило столь различным сферам духовной жизни; чтобы мироощущение и самоощущение, мир любви и мир судьбы, этическое и эстетическое могли с равным успехом описываться в одних и тех же терминах – музыкальных? Эта безразличная разлитость музыкального по всему универсуму романтизма – не сглаживает ли она ту контрастность, антитетичность романтической картины мира, о которой привычно читать в работах по романтизму?

Читать о «противоречиях», «контрастах», «антиномиях» романтизма действительно стало привычным. Но не менее привычно читать и о «цельности», «слитности», «нерасчлененности» романтического мироощущения, художественного мышления. Более того: многие работы по романтизму объединены удивительным сходством тематической композиции, словно бы исследователями управляет какое-то не вполне проясненное свойство самого романтизма, подспудно определяющее расположение тем в их собственных работах. Мы бы определили эту тематическую композицию, поразительным образом повторяющуюся в весьма далеких друг от друга трудах (музыковедческих, литературоведческих, эстетических), как восхождение от «топики антитезы» к «топике цельности». Так, музыковед (В. Дж. Конен) пишет сначала о «резко контрастном сопоставлении разных образных планов» как главном признаке романтического музыкального мышления, а несколькими страницами ниже – о «непрерывности, слитности развития» в романтических произведениях (*21*, 34, 45). В другой музыковедческой работе (Н. С. Николаевой) сначала отмечается «конфликтное восприятие романтиками мира», которое «находит выражение в принципе полярных антитез», – а ниже с замечательной неминуемостью появляется то-

пика цельности: «стремление к некоему идеальному абсолюту», вера романтиков в «некую единую и бесконечную сущность мира» (*33*, 18-21). В статье М. С. Друскина отмечается, что «романтизм раздираем противоречиями», но это приводит не к разорванности его музыкального мышления, как можно было бы предположить, а к слитности, цельности! – ибо «сквозное, разработочное – одна из отличительных черт романтизма музыкального» (*16*, 176, 184).

В работах эстетических совершенно то же самое – так, по А. В. Михайлову, «романтический мыслитель – это воплощенное противоречие, противоречие неразрешенное», ему присущ и «определенный взгляд на мир как на противоречие»; но ниже, с уже знакомой нам неизбежностью, вступает «побочная партия»: «отождествление крайностей, противоположностей»; «все мыслится в некоторой нерасчлененности, слитности»; и наконец, как полный триумф побочной партии над главной: «сильная сторона романтизма состояла в понимании всего бытия и его истории в единстве и живой взаимосвязанности» (*29*, 9, 12, 15, 17). В другой же, эстетической работе (статья Н. Я. Дьяконовой и Г. В. Яковлевой об эстетико-философских воззрениях Кольриджа) попытка сопрячь обе топики (антитезы и цельности) в одной фразе приводит к очень симптоматичным, парадоксально-неясным формулировкам, вроде такой: «Но будучи органически едины, дух и природа внутренне противоречивы» (*17*, 17).

Любопытно, что когда исследователь предпринимает отчаянную попытку подавить одну из тем за счет другой, то сам материал за это мстит. Так, в статье М. Галушко о Вебере абсолютизируется, как будто, тема антитез: романтикам приписывается «аналитическое, дискретное виденье действительности», но тут вмешивается сам Вебер, который, оказывается, говорил о существовании во «Фрейшюце» некоего «объединяющего основного тона» (*11*, 83). Так «дискретность» или «континуальность»? Антитезы или синтез?

У литературоведов – свой извод той же тематической композиции. Здесь топики-темы разводятся в историческом времени самого романтизма: ранним романтикам приписывается «цельность», а «антитезы» отдаются Гофману и иже с ним (и «за ним»): «Трагическое двоемирие» Гофмана «чуждо раннему романтизму. (...) Ранние романтики еще сохраняют цельное оптимистическое мировосприятие...» (А. С. Дмитриев; *15*, 168); в позднем романтизме «связный и движущийся, “органический” мир первых романтиков распадается на застывшие, холодные антитезы» (И. Тертерян; *42*, 166).

Вовсе не думаем ловить кого-либо на противоречиях: разуме-

ется, и мировоззрение, стремящееся к цельности, может быть противоречивым; и внутри органической цельности можно мыслить «антитезы». Нам сейчас важны не логические тонкости, а вывод самый общий: стало быть, есть уже и в раннем романтизме какая-то двухакцентность – заостренность одновременно и на теме антитезы, полярности, и на теме цельности, – которая невольно заставляет чуть ли не каждого исследователя выстраивать свою работу по этим двум топикам. Думается, что миросозерцание ранних романтиков не были ни наивно цельным, ни безнадежно погрязшим в противоречиях и мрачно созерцающим «мировые антитезы». Верно и то, что романтики восприняли от предшествовавших культурных традиций (отчасти от барокко) антитетический стиль мировосприятия (скажем, усвоив «паскалевскую» антитезу «величия и ничтожества, мощи и бессилия человека»; *90*, 28), – но верно и замечание Ф. Штриха о том, что «всякая полярность враждебна романтикам» (*153*, 52).

Представление о глубинной антитетичности бытия – постоянный фон романтического мышления. Характерно пристрастие к парам дуальных категорий, которые в «Литературных дневниках» Ф. Шлегеля, например, зарождаются прямо на ходу и служат едва ли не основным орудием мысли: мужское – женское, музыкальное – пластическое, растительное – животное, жизнь – смерть, символика – аллегория, «звездное – сатурнианское» (siderisch – saturnisch) и т. п. Но руководит романтическим мышлением все-таки вера в возможность преодоления границ, «разрывов» мира, опосредования полюсов; уверенность в податливости реальности, в магической легкости любого перехода от одной сущности к любой другой. Противоречие, полярность трактуется романтиками как потенциальный, пока что не реализованный переход. Вордсворт говорил о Кольридже: «*Он принадлежал к тому редкому разряду людей, для которых созерцание любой вещи невозможно без того, чтобы не видеть в то же время и ее связи с чем угодно другим*» (*143*, 29) – но к этой «редкой породе людей» относятся едва ли не все ранние романтики.

Их мир – не царство застывших антитез, но и не безразлично-изменчивый поток, в котором вовсе стираются контуры вещей. Антитеза, хотя и подлежащая преодолению, для романтиков – ценность: ведь она – точка возможного нового перехода, место, где может зародиться новая связь вещей.

Универсальность романтической способности трактовать антитезу как «место» потенциального перехода удачно продемонстрировал на материале музыкальных произведений С. Скребков.

В музыкальном романтизме самое важное – «способность самих принципов музыкального языка, формообразования и тематизма к переходам в свою противоположность...»; *39*, 256); «принцип романтического стиля, в отличие от классического, характеризуется многообразием и непрерывностью качественных взаимопереходов» (309): относительными, легко преодолимыми, податливыми становятся границы между «парящим» и «опорным» (в мелодике), «мелодическим» и «фоновым», «ведущим» и «сопровождающим», «аккордовым» и «неакордовым», «экспозиционным» и «разработочным» и т. д.

Эти наблюдения над стилем применимы и к романтической картине мира в целом. Чем живет романтический мир – «живой организм», по уверениям романтиков? Релятивизацией внутренних границ и противоположностей. Об этом еще в начале прошлого века писала в своей монографии о немецких романтиках Рикарда Хух: «Универсум – организм, каждая часть его – это подобие, обладающее чертами целого. (...) Если мир – цельный организм, то этим не только объясняются, но и предполагаются в дальнейшем самые удивительные воздействия живого целого на его части или на другие живые организмы, а также наоборот – частей на целое; ведь все является как частью, так и целым. Вопрос о том, воздействует ли духовное на природу, душа – на тело, живое – на неживое, органика – на неорганику, или наоборот, отпадает, поскольку эти противоположности перестают быть абсолютными» (*109*, 46-47).

Есть нечто безрассудное в романтической способности «делать ослепительные прыжки через непроходимые рвы» (Н. Я. Берковский; *6*, 357). «“Они и ведать не ведают о скрытых рифах”, – сказал Гёте об этих беззаботных плавателях по голубым морям (...). Романтик не верит, что атакует неизвестность. Он заранее убежден, что повсюду найдет себе подобных, что любая область, через которую он проезжает, его наследственная собственность...» (Эмиль Штайгер; *151*, 74-76).

Но проблематичность романтического мышления, однажды удачно названного «беспрепятственным» (Ойдо Мазон; *126*, 23), обнаружится позднее; останемся же пока на точке зрения молодого Фридриха Шлегеля, убежденного в 1797-98 годах в том, что «*в текучей рапсодии можно найти переход к чему угодно...»* (*147*, 119).

Техника этих переходов внутри прозрачного, насквозь проходимого мира романтиков основывается на простом, в сущности, приеме – опосредовании одних, нуждающихся в прояснении, понятий – другими. Порою понятие прогоняется сквозь целый ряд опосредующих понятий. Так, Э. Т. А. Гофман в рецензии на пятую сим-

фонию Бетховена, толкуя противоположность между «абсолютной» и программной инструментальной музыкой, опосредует эту дихотомию целым рядом других дихотомий: оказывается, различие между музыкой внепрограммной и «изображающей определенные чувства или события» каким-то образом коррелятивно различиям «музыкального» и «пластического», «языческого» и «христианского», «ритма» и «гармонии», «естественного» и «чудесного» и т. п. Отмечая логическую небезупречность гофмановских построений (вот они, «ослепительные прыжки через непроходимых рвы», о которых писал Берковский), К. Дальхауз так описывает технику гофмановской мысли: «Грубо говоря, прием состоит в следующем: понятийные оппозиции, сами по себе очевидные, так тесно ассоциируются друг с другом, что в конце концов каждое отдельное понятие безоговорочно связывается со всеми другими понятиями того же полюса (“античное”, “языческое”, “естественное”, “пластическое”, “ритм”, “мелодия”, “вокальная музыка”) и противопоставляется всем понятиям другого полюса (“современное”, “христианское”, “чудесное”, “искусственное”, “гармония”, “инструментальная музыка”)» (*75*, 48).

Вот другой пример той же техники мышления. Фридрих Шлегель, рассматривая в дневнике антитезу «женское-мужское», прогоняет ее сквозь следующие категориальные оппозиции: растительное – минеральное («женщина – растительное, мужчина – скорее минеральное», *147*, 133), гений (как природный дар) – искусство (как ремесло, художество) («у женщин больше гениальности в наслаждении, мужчины предаются ему как искусству», 149), демоническое – семейное («каждый мужчина несет в себе демона, каждая женщина – супружество», 151-152), смерть – жизнь («смерть, возможно, мужское, жизнь – женское», 152) и даже глупость – злобность («у мужчин больше предрасположенности к глупости и тупости, у женщин же – к злости», 74-75).

В результате этой понятийной игры достигается не столько разведение исходных полюсов (мужского – женского), сколько – как это ни парадоксально – их сближение: каждый из полюсов обрастает массой связей, целая сеть понятийных нитей протягивается между «мужским» и «женским», в логически разведенных парах понятий начинают прорастать очертания мира-организма, где полюса – лишь крайние точки, границы прозрачного, насквозь проходимого целого. Удивительно ли, что при всем своем пристрастии к игре антиномией «мужского-женского» романтики так лелеяли и восходящую к античности идею андрогина (см. наш первый очерк), в которой эта антиномия легко снимается.

Релятивизация противоположностей совершается не только в картине мира, созданной романтическим воображением, но и в самом мышлении и языке романтиков. Любое понятие можно опосредовать любым другим – такова предпосылка романтического универсального языка, на котором духовное может легко выражаться в терминах космического, космическое – в терминах духовного и т. п.

Понятия музыкального ряда – излюбленные орудия такого опосредования. Сквозь музыкальные категории и образы пропускаются самоощущение, разного рода переживания, представления о мире. Когда романтик свою душу называет «эоловой арфой», внутреннюю работу души – «танцем», неизменную, отрешенную от внешних влияний часть души – «тоном», любовь или судьбу – «музыкой» и т. п., он предается все тому же действу опосредования.

Доверие романтиков к музыкальному, их готовность воспользоваться его услугами для выражения личного опыта делается более понятным, если вспомнить, какое место отвело романтическое воображение музыке в общей структуре мира. Как пишет Вальтер Виора, в «романтической модификации неоплатонической модели мира, согласно которой развитие первоначального единства ведет через разделение и обособление к вновь обретаемому, на этот раз окончательно, единству», «музыка предстает отзвуком минувшего и предчувствием грядущего рая...» (*159*, 283). Музыка причастна к некой первоначальной, до-антиномичной стадии бытия, она несет весть об исходном единстве мира и человека, но в то же время указывает путь к возвращению этого единства.

Итак, музыкальное пронизывает мир и сознание человека, наподобие некого челнока-медиатора связывая полюса, делая преодолимыми границы. Например, эолова арфа – этот важнейший символ романтической музыкальности, о котором предстоит особый разговор, в поэтическом воображении романтиков наделяется двоякой медиативной функцией: эолова арфа, донося до нас далекие, порой запредельные голоса, в том числе и голоса умерших[5], отменяет неприступную границу между «тогда и теперь», «там» и «здесь», между человеческим миром и миром духов. Но помимо этого, эолова арфа, преобразуя примитивный голос ветра в сложное, неконтролируемо-разнообразное, «живое» богатство звуков, опосредует и разрыв между изначальной простотой стихии («празвука», лежащего, согласно романтическим представлениям, в основе мироздания) и миром – живым организмом в его разнообразии и сложности; в звучании эоловой арфы романтики «слышат» переход стихии, «неорганического» в многообразное бытие-организм, природы – в искусство.

Мы остановились на самых общих свойствах романтического мышления, сделавших возможным переход музыкальных понятий, образов, реалий в состав универсального романтического словаря. Но чтобы глубже вникнуть в процесс этого перехода, нам предстоит разобраться в работе романтического слуха, в обусловленных ею представлениях романтика о сущности звука и музыки.

КАК ВОСПРИНИМАЮТСЯ ЗВУК И МУЗЫКА?

Звук: мистика запредельного и плотская чувственность

Около месяца назад, перед началом оттепели, была буря; всю ночь стоял такой грохот ломающегося льда, что я пришел к убеждению: есть звуки более возвышенные, чем всё, что только может предстать зрению, – безоговорочнее парализующие всякую способность к сравнению и глубже захватывающие наше сознание, прикованное к объекту, который на него воздействует.

Кольридж, из журнала «Фрэнд»

В книге «Музыка в эпоху романтизма» Альфред Эйнштейн проницательно заметил: «В ходе развития музыки звук как таковой всегда играл роль, которая, безусловно, никогда не была совершенно ничтожной: ведь незвучащую музыку вряд ли вообще можно считать музыкой; но значимость этой роли менялась, а такой огромной, как в романтический период XIX столетия, не была никогда» (*83,* 7).

Без сомнения, особая значимость «звука как такового» в романтической музыке (ее и имеет в виду Эйнштейн) была подготовлена той работой со звуком, которая совершалась в сознании ранних романтиков. Их исключительная чуткость к «феноменальной» стороне всякого звучания – умение перевести на язык культуры практически любые имманентные природно-акустические параметры звука, семантизировать его тембр, громкость, нарастания и затухания, даже обертоновую структуру[6] – сформировались в русле вполне определенной культурной традиции. Уже в сентименталистском быту наметилась тенденция к расширению «культурного слуха»: музыка и звуки природы уравниваются в значении, ставятся в один ряд – в воспоминании одного современника о поэте Дж. Томсоне они просто не различаются: «*Он страстно любил музыку и порой целый час мог слушать у своего окна соловьев в садах Рич-*

монда...» (*92,* 29).

Правда, отбор звучаний в сентименталистский звуковой мир был еще весьма ограничен – его штампы всем нам знакомы: пение соловья, журчание ручья и т. п. Радикальный шаг в расширении культурного слуха сделал Гердер, приравнявший к музыке все без исключения звуки природы («... все, что звучит в природе, и есть музыка...»; 30, I, 85). Согласно Гердеру, «*вся природа наполнена благозвучием, с которым мы сталкиваемся непрестанно. Вокруг нас раздается великий, вечный концерт движения и покоя. Буря, ропот бриза, музыка, присутствующая в любом физическом звуке от момента его зарождения до затухания, на любой частоте колебаний, – все это ежеминутно требует от нашей души умения растворяться, угадывать себя и наслаждаться в каждом звуке»* (*98*, 240).

Признания романтиков убеждают, что сама их физическая организация соответствовала той духовно-акустической задаче, которую Гердер поставил перед «человеческой душой».Так, А. Ламартин пишет о себе, не то гордясь, не то жалуясь: «*Природа наделила меня более чувствительным слухом, чем зрением. Чувствительность моего слуха такова, что я, не желая того, слышу сразу десяток разговоров вполголоса среди людей, разбросанных в оживленной толпе, и различаю в дуновении ветра, процеженного листьями летних деревьев, все мелодии и гармонии оркестра из ста инструментов»* (*69*, 312). Фридрих Шлейермахер в письме к сестре признается, что звуки и голоса ему легче запоминать, чем образы (*148*, 11). Бытовой слух романтика-немузыканта как бы присваивает себе артикуляционные, различительные способности, более свойственные зрению. Тонкость слуха рассматривается как интеллектуальное качество, позволяющее достичь глубокого метафизического взгляда на мир: по Кольриджу, «поэт должен быть (...) *глубоким метафизиком*», достигая этого однако вовсе не «*логической связностью мышления и языка», но неким «чутьем (tact) ко всем звукам и формам человеческой природы»,* и прежде всего – «*он должен обладать слухом дикого араба, прислушивающегося к тишине пустыни»* (письмо к У. Сотби, 13 июля 1802; *70*, 2, 810).

В то же время романтики, расширившие свой слуховой горизонт до постулированной Гердером всеобъятности, отнюдь не питали приверженности к гердеровской «панэвфонии» – идее всеобщего благозвучия, «музыки в каждом звуке». Романтики допускали иерархию звуков по их эстетическому достоинству, степени обработанности, художественной ценности – поэтому не следует удивляться неожиданному пренебрежению к природе Новалиса, заявившего, что производимые ею звуки, в отличие от звуков музыкаль-

ных, «грубы, необработанны, неодухотворенны» (*30*, I, 307). Ведь и в эстетике Шлейермахера «звучит» (tönt) только живое, «собственно же природа лишь шумит» (rauscht), и музыка «начинается» не с криков животных и пения птиц, а лишь с междометий человеческого языка (*148*, 115).

Но при этом романтизм не собирался исключить звуки природы из своего звукового мира: просто его интерес к ним лежит в иной, неэстетической плоскости. Звукоощущение Гердера, если можно так выразиться, – синтагматическое, оно связывает все звуки мира в единый благозвучный концерт как бы линейно, в одном измерении; звукоощущение романтиков – символическое: его задача не в том, чтобы связать звуки между собой под девизом «панэвфонизма», но заглянуть за звук, в приоткрываемую им тайну, ибо звук – символ, указывающий на нечто стоящее за ним.

Это трансцендирующее звукоощущение нашло очень точное психологическое выражение в письме безутешного Новалиса, недавно потерявшего свою возлюбленную, – его загробные надежды неожиданно предстают здесь в акустическом ореоле: «*Утешение, говорите Вы, может дать только будущее – да! но только истинное будущее, а не немногие оставшиеся утомительные годы, – то, что по ту сторону, то, что будучи явленным в некоторых звуках природы* [заметим: это пишет тот же Новалис, который отказывал звукам природы в одухотворенности! – А. М.], *во многих созданиях, наполняет нас неописуемыми предчувствиями»* (письмо Каролине Юст, 28 марта 1797; *131*, 4. 211).

Зрительные образы – поверхность вещей; звук – порождение их бесформенной глубины, праязык самой материи. Представление о необработанном эстетически звуке у романтиков довольно часто лежит рядом с мыслью о хаосе, о демонической, ночной стороне мира. (Не случайно Шлейермахеру вдруг оказывается близким пифагорейское представление о том, что «*звук металла – голос заключенного в нем демона», 148*, 117). Вот почему, по Шлейермахеру, труд композитора – более творческий и в широком смысле более продуктивный, чем труд художника: ведь композитору приходится «оформлять» то, что само по себе и предчувствия не имеет о какой-либо оформленности: «*Из каких глубин природы извлекают они* [композиторы – А. М.] *мир звуков, вечно дремлющих в дереве и металле...»* (*148*, 117).

И слушание, восприятие звуков часто понимается романтиками именно как нисхождение вовнутрь – так, Й. Гёррес пишет, что «*звук словно втягивает нас в глубины звучащей материи*» («Экспозиция физиологии»; цит. по: *28*, 39), а для Риттера «слышание –

это видение изнутри, внутривнутреннейшее сознание» (*30*, I, 331).

Музыка – самое «темное» из искусств – поднимается к нам «из глубины вещей» (*28*, 42), из бездн человеческой души – в полном соответствии с той пространственной проекцией «тьмы» и «света», которая намечена в дневниковом замечании Жубера, весьма показательном для структуры романтического воображения: «*Свет нисходит, а тьма поднимается. Свет приходит к нам с неба, а тьма – от земли»* (19 февраля 1793; *112*, I, 96). «Воскрешая архаическую традицию вслушивания и толкования звуков, романтики в музыке прислушивались к глубине мира (...) Слово "глубина", часто неверно употребляемое, нужно понимать как пространственную метафору», – замечает В. Виора (*159*, 291-292).

В самом деле, пространственную интуицию романтического слуха, извлекавшего звук «из глубины», следует принимать всерьез: ведь она напрямую связана с важнейшим переворотом, произведенным романтизмом в воображении европейского человека, – переворотом, который канадский литературовед Нортроп Фрай охарактеризовал как «изменение в пространственной проекции реальности» (*86*, 5). На смену традиционной вертикальной проекции ценностей: «положительное – отрицательное / верх – низ» (например, в христианской традиции рай – «Небесный Иерусалим», ад – Infernus, что буквально означает «нижнее место», см. об этом: *1*) в романтизме приходит дуализм внешнего (поверхностного) и внутреннего (глубинного): «Механическое бытие, связанное с обыденным опытом, помещается во внешнем мире – "вовне"; высший или органический мир – соответственно "внутри", и хотя он по-прежнему именуется "высшим", характерным метафорическим направлением внутреннего мира становится направление вниз» (*86*, 8). В поисках своих ценностей романтики постоянно обращаются «вниз и внутрь»: «метафорическая структура романтической поэзии основана скорее на движении вовнутрь и вниз, чем вовне и вверх, поэтому творческий мир – глубоко внутри...» (*86*, 16). Вспомним, что Новалис за сокровеннейшими тайнами бытия обращается «вниз» (abwärts), «к священной, несказанной, таинственной ночи» (1-й Гимн к Ночи)[7].

Пространственная структура человеческой души в романтической трактовке также приобретает соответствующие очертания: в ней различаются поверхность, соприкасающаяся с внешним миром, и «глубина», потаенный «низ», «внутренность», до которой не доходит шум и суета внешней, «поверхностной» – в буквальном и переносном смысле – жизни. Такое представление о структуре души в высшей степени характерно для английских поэтов-лейкистов. У. Вордсворт в поэме «Прелюдия» говорит о самой сокровенной,

живущей особой жизнью области души, которую он помещает собственно «under soul» – буквально «под душу» (*160*, 130). Эта же своеобразная пространственно-психологическая интуиция не раз проскальзывает и у Кольриджа – в частности, в записных книжках: «*...Значительнейшая и, без сомнения, благороднейшая из утонченных частей человеческой сущности должна оставаться одинокой – в ней человек живет лишь для себя и для Бога – о да, в сколь большей степени для одного лишь Бога – как много лежит* ***под*** [выделено Кольриджем – А. М.] *его собственным сознанием»* (1803 год; *72*, I, № 1554). В письме к М. Бэтему Кольридж употребляет симптоматичное выражение «под-сознание» (under-consciousness). Но, пожалуй, лучше всего эта же пространственная структура человеческой души очерчена в письме К. Брентано: «*Душа – волшебница, это творение, в самом себе потаенное и священное, вечная глубина радости и бездонного* (unergründlichen) *счастья, недосягаемая для шумной, гибельной поверхности жизни»* (Беттине, январь 1802; *61*, 105).

Романтики помещают звук в самую ответственную, ценностно значимую точку своей пространственной проекции универсума: звук ведет от изменчивой, явленной поверхности вещей (души) в их неподвижную вечную глубину. Удивительно ли, что ради таких духовных приключений они легко могли пожертвовать и гердеровской «музыкой в каждом звуке»: в звуке их привлекала не музыка, а иное.

Они с исключительным вниманием прислушивались ко всем нюансам звучания – но в акустическом они стремились найти трансцендентное, лежащее по ту сторону физической реальности. Звуковое было для них областью неординарного; областью, где достигалось предельно возможное приближение к «тайнам природы». Отсюда тяга к акустически-таинственному, эпатирующему. Распространившееся в эту эпоху повсеместное «*стремление проникнуть в глубокие акустические тайны, повсюду скрытые в природе*» (Гофман, *104*, I, 421), проявилось в создании огромного количества экстравагантных музыкальных инструментов, отличавшихся необычным тембром или способом звукоизвлечения (вот названия лишь некоторых из них: эвфон, ксилосистрон, ксилгармоникон, мелодион, уранион, терподион, панмелодикон, пангармоникон, анимакорде и др.), в экспериментах акустиков, которые, подобно Эрнсту Хладни, пытались обнаружить в звуковом мире новые, «нелинейные» эффекты, выходящие за рамки традиционных представлений. Так, Хладни изучает тела, звучание которых давало «нестандартный» обертоновый ряд: в звучании стеклянной гармоники Хладни

первым обертоном признает диссонирующий интервал – нону (*95*, 14-16).

Отмеченный в воспоминаниях Юстинуса Кернера бурный интерес к шарлатану-авантюристу, привлекшему публику Людвигсбурга обещанием исполнить мелодии выстрелами пушек различного калибра, якобы издававших звуки разной высоты (*115*, 39), – один из курьезов эпохи, падкой на акустическую экзотику, но в то же время и результат бесчисленных экспериментов в области инструментостроения, расширивших горизонт звукомузыкальных ожиданий публики почти до беспредельности.

Популярны в литературе этой эпохи и рассказы о разного рода экзотических звучаниях: таковы, например, сообщаемые Г. Х. Шубертом сведения о цейлонском «голосе дьявола», напоминавшем «низкий плачущий голос» и вызывавшем даже у самых рассудительных наблюдателей «глубокий ужас и в то же время раздирающее чувство сострадания» (цит. по: *104*, I, 718). Гофман, прокомментировавший этот рассказ Шуберта в «Серапионовых братьях», присовокупил к нему и собственное наблюдение над аналогичным, по его мнению, феноменом, который он наблюдал в Пруссии: «выдержанные звуки, подобные низкому приглушенному гудению органа» или «глухим ударам колокола», образовывали септаккорд, вызывавший состояние «тоски, ужаса» (*104*, I, 422-423).

Непрестанный поиск акустических новинок – не единственное следствие расширения культурного слуха на рубеже XIX столетия: и достаточно обычные бытовые, природные шумы, прежде не замечаемые культурой, осваиваются романтизмом как особая сфера духовного опыта.

К обнаружению метафизической значимости внемузыкальных звучаний (в том числе и шумов) романтиков приводит утончение бытового слуха, научившегося в абсолютно невзрачных, с нашей точки зрения, шумах находить настроение, развитие, разнообразие оттенков. Так, Кольридж к удовольствию от катания на коньках причисляет и «меланхолический волнообразный звук от коньков, не лишенный оттенков» (письмо к жене, 14 января 1799; *70*, I, 462). Признание за элементарными звуками природы некого подобия развития и квазиорганизованного разнообразия у того же Кольриджа могло облекаться в форму программности. В одном из его писем описан ночной ветер, который «*насвистывает свои высокие жалобные ноты, то восходящие, то падающие, как ребенок, который потерял дорогу и горько плачет, наполовину в горе, наполовину в надежде, что мать его услышит*» (1 февраля 1801; *70*, 2, 669). Рассказывая в письме к жене о прогулке в пещерах Брокена, Кольридж

вспоминает об огромном сталактите, который «*при ударе издавал в точности звук похоронного колокола (...). Эффект был совсем как в волшебных сказках. – Гномы и невидимые существа, которые устраивают шутовской похоронный звон на шутовских похоронах!*» (17 мая 1799; *70*, I, 506).

Неудивительно, что бытовому звуку у Кольриджа может приписываться метафизическая содержательность; он оказывается «голосом», эманацией универсального в своей значимости процесса – как в этой ночной зарисовке из записной книжки: «*Грета* [река – А. М.] *продолжает звучать, как звучала от века. Но я слышу только тиканье моих часов в подставке для перьев на моем письменном столе и гораздо более низкую ноту шума от огня – шума непрестанного, но все же кажущегося неопределенным: это низкий голос медленного изменения, Разрушения, делающего свое дело*» (2 ноября 1803; *61*, I, № 1635).

Любой бытовой или природный шум, в качестве «посланца» глубины вещей, может приобрести метафизический смысл. Но в романтической семиотике знак не просто указывает на «нечто», но и несет в себе частицу этого «нечто»; он онтологически сопричастен своему означаемому. Звук не просто указывает на таинственное, он и сам таинственен. При этом он не равен своей звуковой ипостаси: его можно перевести в другие материальные формы. На романтиков глубокое впечатление произвел знаменитый опыт Эрнста Хладни, показавший, что звук может быть зрим: проводя смычком по металлической пластинке, на которой был рассыпан песок, Хладни приводил ее в колебание – и песок образовывал правильный геометрический рисунок, отображающий распространение волн по пластинке.

Визуально-акустический символ «хладниевых фигур» не раз откликнется в метафорическом языке романтиков; так, Рахиль Левин (Фарнгаген) сравнит с ними настроение своего знакомого, которое «*как фигуры, которые возникают из песчинок на пластинке, когда доктор Хладни на ней играет: каждое новое движение смычка полностью меняет расположение песчинок*» (А. Марвицу, 17 ноября 1811; *154*, 86).

Мистика звука – не только в его знаковой потенции, в способности указывать на потустороннее или на глубину вещей, но и в его таинственной связи с другими формами материального бытия. Связь звука с пространством особенно привлекала воображение романтиков. Характерно, что Жубер в своем дневнике постоянно говорит не столько о собственно звуке, сколько о каком-то синкретическом звукопространстве: для него звук – это воздух, принявший опреде-

ленную форму, пространственно структурированный. «*Воздух звучен, и звук состоит из воздуха, из воздуха брошенного (lancé), пронизанного вибрацией, принявшего определенную форму* (*configuré*), *расчлененного»* (31 августа 1800; *112,* I, 275). «*Чтобы заставить воздух звучать, его нужно заострить, очертить его форму* (*le contourner*) *и бросить (lancer*). *Всякий звук происходит из заостренного воздуха* (*air aiguisé*), *и даже шум – от молнии»* (17 сентября 1800; *112, I,* 269). Различие звука и шума тоже выражается пространственно: «*Шум – это раздавленный, деформированный звук. Он раскалывает воздух, производит в нем смуту; звук держится в воздухе, околдовывая его. Один возбуждает нас, другой успокаивает»* (*114, I,* 324).

Идея пространственной структурированности звука принимает антропоморфный оттенок, когда речь заходит о человеческом голосе: «*...Голос не просто воздух, но воздух, получивший от нас форму* (*modelé par nous*), *насыщенный нашим теплом и завернутый, как в своего рода кожу, в испарения нашей внутренней атмосферы, эманации которой сопровождают его и придают ему определенные очертания...»* (10 марта 1799; *112,* I, 198).

Для Кольриджа размещение звука в пространстве, как правило, трудноуловимо, двусмысленно; звук не «покоится» в пространстве, но играет со слушателем, задавая ему загадки: «*Голос Греты и крик петуха: голос, кажется, растет, подобно цветку, за мостом – на воде или возле нее, в то время как крик петуха не где-то определенно; он там, где я только пожелаю его вообразить»* (2 ноября 1803; *72,* I, № 1635); «*Водопад у входа в долину* (...), *издалека не слышный. – Река, примыкающая к нему, гладкая, полноводная, тихая. – Озеро, в которое она впадает, тоже тихое, и все же шум вод везде, он и отдаленный, и близкий; он далек, и все-таки он повсюду...»* (декабрь 1803; *72,* I, № 1784).

Музыкально-практический поворот этим наблюдениям над поведением звука в пространстве придал Сенанкур, романтик, по своей звукопространственной восприимчивости соперничающий с Кольриджем и Жубером. Описания швейцарского народного музицирования в автобиографической книге «Альдомен, или Счастье в безвестности» неизменно сопровождаются указаниями на пространственные условия звучания. Каждому инструменту у Сенанкура как бы предписаны наиболее благоприятные пространственные позиции относительно слушателя: флейта у него звучит «в отдалении», рог – «у подножия леса» (*149,* 54). Герой, собираясь помузицировать с окрестными крестьянами, рассаживает исполнителей в соответствии со своей прихотливой звукопространственной режиссу-

рой: «*Один из них ушел со своим рогом к подножию возвышенности, а я отослал к входу в лес слугу, обученного играть на этом инструменте, который я очень люблю слушать по вечерам издали; сам я расположился поближе к дому с флейтой, и мы для начала исполнили знаменитую мелодию коровьего ранца»* (*149,* 59).

Звукопространственный образ, заимствованный Сенанкуром у звуковых пейзажей альпийских лугов, предвосхищает и характерную для романтической музыки «интонацию дали» (вспомним, например, ремарку к семнадцатому «танцу давидсбюндлеров» Шумана – «wie aus der Ferne», «как бы издали»), и использование в музыке романтиков валторны в качестве «голоса пространства» (выражение Ж. Шантавуана и Ж. Годфруа-Демомбиня; *67,* 384-385).

Довольно много написано о синестезии романтического художественного сознания, о том, что для романтиков, в соответствии с известным текстом Тика из драмы «Принц Цербино...», «цвет звучит», а «каждый звук знает (...) свой цвет» (*30,* I, 392). Романтики смело разрушали видовые перегородки между искусствами, выводя многочисленные уравнения типа «архитектура есть застывшая музыка», «поэзия – музыка слов» и т.п. Но не так легко решить, с чем же все-таки звукомузыкальное связано для них наиболее тесно: со словом, цветом, пространственными формами?

Как ни странно, но особое пристрастие романтики, судя по всему, питали к параллели, которая никак не соответствует расхожему представлению о возвышенно-духовном характере романтического звукоощущения. Речь идет о часто встречающемся в романтических текстах сопоставлении слуха с обонянием, звука – с запахом. Так, Сенанкур в «Обермане» выдвигает идею «фортепиано запахов», которое, по его мнению, было бы гораздо интереснее уже изобретенного цветового фортепиано: «*Запахи вызывают быстрые, сильные, но смутные ощущения; воспринимаемое глазом волнует скорее ум, нежели сердце...»* (*38,* 134-135). К сходному выводу приходит и Жан-Поль: «*Запах со своей фантастической безграничностью скорее подобен музыке, а вкус со своей прозаической отчетливостью – зрению...»* (*18,* 196). Гофман же признается, что в состоянии забытья, предшествующем сну, ему открывается взаимодействие цвета, звука и запаха – но далее он подробно останавливается именно на запахе, который сам по себе способен вызывать звуковые «видения»: «*Запах тёмнокрасной фиалки действует на меня с особенной магической силой: я непроизвольно погружаюсь в мечтательное состояние и слышу тогда словно бы из дальней дали накатывающиеся и снова уплывающие звуки бассетгорна»* (пример приведен Глекнером; *91*, 25).

Опосредованно – через поэзию – сопоставляет запах и звук Жубер: «*Прекрасны те стихи, которые изливаются как звуки или запахи»* (*114, 2,* 48). В другом месте его же дневника «эолийские лиры», издающие «свой звуки», сопоставляются с «цветком», «когда он испускает свои ароматы» (10 марта 1815; *112,* 2, 825). В «Орфее» Ш. С. Балланша сивилла «вдыхает издалека песни Орфея, как вдыхают пьянящий запах» (*54,* 197).

Как известно, такие слабо структурированные, «туманные» ощущения, как вкусовые и обонятельные, воспринимаются с большей физиологической интенсивностью, чем хорошо структурированные впечатления зрения или слуха: резкий запах или ощущение боли, полученное по тактильному каналу, могут заставить нас так «содрогнуться всем телом», как это вряд ли сможет сделать изображение на сетчатке. Не касаясь современных достижений психологии или физиологии ощущений, приведем лишь вполне достаточную для наших целей формулировку вековой давности, принадлежащую русскому философу А. А. Потебне: «С увеличением раздельности впечатлений по направлению (...) к зрению уменьшается сила сопровождающей их физической боли или наслаждения...» (*37,* 90). Здесь, на наш взгляд, – ключ к загадке «избирательного сродства», которое романтики обнаружили между запахом и звуком: их слух искал той интенсивности, живости восприятия, и вместе с тем той волнующей неясности, той, как выразился Жан-Поль, «фантастической безграничности», которые присущи обонянию[8].

Эту тенденцию романтического слухового опыта иллюстрирует дневник французского поэта круга Шатобриана Шарля-Жюльена Шендолле. «*Если бы в выражениях музыки не было всегда чего-то туманного и неопределенного, она была бы первым среди искусств, ибо ее выразительность более живая, чем выразительность самой поэзии»,* – записывает Шендолле (*53,* 85), ставя пока «неясность» и «живость» музыкальной выразительности по разные стороны рубежа, отделяющего достоинства от недостатков. В другой же записи (о музыке Л. Боккерини) эти качества уже поставлены рядом – и здесь-то появляется метафора запаха: «*В музыке я люблю лишь то, что есть в ней от сна, а его музыка как раз такова. Он увлекает вас в музыкальную атмосферу, помещает вас в таинственное прибежище, куда сам он является в звуках неизведанных и волшебных. Кажется, что слышишь самые мелодичные на свете стихи и в то же время вдыхаешь самые изысканные ароматы. В его музыке смешаны запахи и поэзия»,* – а дальше Шендолле делает интересный вывод: «*Музыка более живо воздействует на фибры души, чем поэзия. В ней что-то более туманное, неопределенное,*

что-то более воздушное» (*69,* 289).

Чтобы свободнее погружаться в стихию чистой звуковой чувственности, романтическое воображение овладело оригинальным приемом: оно научилось отвлекать в звуке чувственное (тембровые характеристики звучания) от рационального (соотношение тонов, обусловленное математическими пропорциями). В этих случаях романтическое звукоощущение как бы временно «деградирует» до неопределенности обоняния, чреватой особой остротой наслаждения. Особенно подробно эти эксперименты по «деградации слуха» описаны в записной книжке Кольриджа: «*Существуют несовершенные перцепции, органические, но не имеющие определенных очертаний – такие, как вкус, запах и осязание* (...) *Но не таковы ли и зрение и слух первоначально, в младенчестве? И не таковы ли они временами даже в зрелые годы – и разве не является возвращение к их первоначальному состоянию (...) характерной чертой того удовольствия, которое мы получаем от богатых и живых красок, независимых от формы? (...) Разве не в этом же и источник удовольствия от музыки, разве не есть это специфическая составляющая* ***музыкального*** *наслаждения – не то же самое ли мы чувствуем, когда говорим: "сладкая музыка", "прекрасное сочетание сладких звуков"! – Одна и та же мелодия может быть исполнена одинаково хорошо на двух различных инструментах – она одинаково прекрасна на обоих, но насколько слаще на гармонике, чем на харпсихорде, на фортепиано, чем на спинете...»* (1809; *72,* 3, № 3605).

По Кольриджу, восприятие музыки происходит как бы на двух уровнях: первый – это «слух-обоняние», ведающий чувственно-тембровой стороной звучания и дающий нам живое физическое удовольствие; второй – это «слух-зрение», воспринимающий структурную сторону музыки (по Кольриджу – мелодию как звуковысотное соотношение вне конкретного тембра). В вышеприведенном высказывании Кольридж, казалось бы, особой значимостью наделяет первый уровень. Однако, возвращаясь к этой проблеме в одном из эссе своего журнала «Фрэнд», Кольридж уже пуритански отвергает чувственное в пользу интеллектуального: «*Подлинно музыкальный слух быстро разочаровывается в гармонике или любом подобном инструменте из стекла или металла, потому что эффект, возникающий из соотношения нот, – из того, что в музыке идет от разума, – слишком заслоняется тем эффектом, который обусловлен материалом, как выражаются итальянцы – "телом" звука»* (*71,* 4, part I, 464-465).

Колебания Кольриджа в известной мере отражают саму двойственность романтического звукоощущения, в котором стремление

трансцендировать звук в область сверхчувственного сочетается с физиологически-острым наслаждением чувственной стороной звучания.

Кольридж, этот идеалист-неоплатоник, вовремя устрашился плотских соблазнов, сокрытых в звучащей музыке. Французские романтики, напротив, со всей готовностью предались неге звуковой чувственности. Эта гедонистическая тенденция достигает апогея в звукоощущении Стендаля: «*Самым увлекательным из наслаждений души* (...) *музыку делает примешивающееся к ней предельно живое физическое наслаждение. Удовольствие от математики всегда одинаково, оно не может ощущаться в большей или меньшей степени; на другом полюсе нашей способности к наслаждению я вижу музыку. Она дает нам наслаждение острейшее, но краткое и непостоянное* (...) *В музыке все – непостоянство и воображение; в опере, которая дала вам живейшее из наслаждений, три дня спустя вы можете найти лишь самую пошлую скуку и неприятное раздражение нервов: в соседней ложе может оказаться женщина с визгливым голосом, или же в зале будет душно, или же один из ваших соседей, раскачиваясь для собственного удовольствия, заставит и ваше кресло непрестанно и равномерно качаться. Наслаждение от музыки до такой степени физическое, что и условия этого наслаждения в описании выглядят почти пошлыми»* (*69*, 67).

В этом сравнительно позднем французском отголоске романтической традиции баланс между прозрениями потустороннего и чувственностью явственно нарушен в сторону последней, и романтизм оказывается на грани регрессии к гедонизму «музыкальных услаждений» минувшего XVIII века.

Музыка – «божество» возвышаемое и унижаемое

Инструментальная музыка – как чистая «структура» – существует самостоятельно; отрешенная от аффектов и чувств земного мира, она образует «обособленный мир в себе».
Карл Дальхауз – о музыкальной эстетике ранних романтиков («Идея абсолютной музыки»).

Музыка не признается совершенно обособленным миром...
Вальтер Виора, «Музыка в картине мира немецкого романтизма».

Бытие звука в романтическом воображении сопричастно одновременно и глубине мира, и его чувственной поверхности. Звук – и знак, указывающий на тайны мира, но он же и «вещь», которая сама

по себе, вне всяких связей, обладает чувственной прелестью. Звук совмещает автономию, вещную самоценность – и знаковую, указывающую функцию.

Сходной двойственностью отмечено и раннеромантическое отношение к самой музыке – правда, эта двойственность не лежит на поверхности. Стало привычным видеть в раннем романтизме одну лишь тенденцию к автономизации музыкального бытия: ведь ранний романтизм создал культ «свободной от “внемузыкальных” функций и программ инструментальной музыки» (*71,* 11), выражающей не конкретное, преходящее, а вневременное, абсолютное. Получая автономию, инструментальная музыка стала, по Вакенродеру, «божеством для человеческих сердец» (*30,* I, 290).

Но будь это в полной мере так и только так, замкнись музыка у ранних романтиков в имманентной автономии – разве могла бы она тогда служить функцией их духовного быта, непрерывно поставлять романтическому сознанию модели поведения, мышления, воображения, самочувствования?

Достаточно выйти за пределы «теории» в область повседневного духовного быта романтиков, чтобы убедиться в неоднозначности картины. Тут и оказывается, что соотнесение музыки с абсолютным вовсе не означает ее освобождения от функций и программ: просто музыкальная функциональность переносится из социально-бытового плана в план личного духовного быта. Разве не функциональна музыка, которую *я* заставляю быть постоянным фоном моего самоощущения, орудием моего общения с Богом и ближними, сопроводителем всех моих духовных действий?

Хотя романтики и избрали в качестве парадигмы своего музыкально-эстетического мышления идею симфонии, символизирующей автономное, имманентное музыкальное бытие, в собственном своем быту они создали целую разветвленную культуру «прикладного» использования музыки.

Сама идея «Gesamtkunstwerk» – синтетического произведения всех искусств, которую Вагнер спустя полвека противопоставит идее «абсолютной музыки» (см. об этом у Дальхауза: *73,* 26), была уже не чужда раннему романтизму: так, Ф. О. Рунге свою картину «Времена года» определяет как «*абстрактную живописную фантастико-музыкальную поэму с хорами, композицию для всех трех искусств сразу*» (письмо к Даниэлю Рунге, 22 февраля 1803 г., *140,* 130). У Гофмана обе идеи не взаимоисключают, а функционально дополняют друг друга: абсолютная музыка пробуждает томление по «далекой области духов», в опере же, напротив, музыка «целиком вступает в жизнь...» (*55*, 293).

Однако, в отличие от концепции «абсолютной музыки», идея «Gesamtkunstwerk» (напомним, что сами эти термины в эпоху раннего романтизма еще не существовали) принадлежала не столько теоретическому, сколько практическому пласту романтического сознания: она выкристаллизовывалась в повседневном быту; ее контуры уже отчетливо намечены в шуточных семейных празднествах йенских романтиков. Представление, устроенное ими в 1800 году по случаю дня рождения Доротеи Шлегель (описано ею в письме Шлейермахеру от 31 октября 1800; *139,* 335-336), – уже цвето-звуко-словесное символическое действо, своеобразный «хеппенинг», в котором музыка значима лишь постольку, поскольку намекает на некий внележащий знаковый ряд.

Друзья Доротеи слово за словом разыгрывают для нее сонет, посвященный жене Фридрихом Шлегелем: «*...Меня ввели в комнату, где передо мной сначала загорелись зеленый, красный и белый огни, химически устроенные Риттером. Эти цвета имели не один смысл: они обозначали для нас веру, любовь и надежду, к тому же под белым пламенем подразумевался Риттер, под вторым, красным, – Фридрих, меня же олицетворяла зелень надежды».*

Далее происходило венчание героини венком из мирт и лавра, ей поднесли померанцы и розы в чаше, «*в то время как Риттер играл на фортепиано арию из “Эрвина и Эльмиры”* [зингшпиль Рейхардта]: *“Я жадно пью из твоих источников, природа”...»,* музыка и слова здесь тоже символическим образом соотносятся с сонетом Шлегеля.

В «Крейслериане» Гофман издевается над убогим филистером, который видит в музыке лишь приятное сопровождение к «разговору о всяческих предметах политического и морального мира», к светскому чаепитию или к отдыху отца семейства, раскуривающего свою трубку после серьезных дневных дел. Конечно, романтики всегда с негодованием отвергали филистерскую интерпретацию музыки как способа рассеяния, отдыха – но понимание музыки как сопровождения (Begleitung) некоторых действий или состояний была им отнюдь не чужда.

Впрочем, на обычную прикладную музыку это совсем не похоже: у романтиков музыкального сопровождения требует не социальный ритуал, но личный порыв, прихоть души, и в роли такого сопровождения может выступить практически любая музыка. Музыкой, например, может сопровождаться творческая работа. Художник Франц Штернбальд, герой романа Л. Тика, пишет портрет, сопровождая работу музыкой: «его рука словно бы становилась от этого более уверенной и умелой» (*43,* 133).

Но и восприятие искусства может вдруг потребовать сопроводительной музыки. Каспар Давид Фридрих, посылая свои картины с подсветкой в Петербург В. А. Жуковскому, в разговорах с которым были рождены их сюжеты, подробнейшим образом оговаривает музыкальное сопровождение к каждой из них: «*Эти картины необходимо смотреть в сопровождении музыки. Первую – с пением под гитару; вторую – с пением под звуки арфы; третью – в сопровождении стеклянной гармоники; четвертую – под звучащую издали бурную музыку»* (9 февраля 1830; *85,* 58).

В бытовом общении музыка порой сопровождает рассказ (прием, видимо, заимствованный из жанра мелодрамы – театральной «прикладной музыки»). По свидетельству датского романтика А. Эленшлегера, Гофман во время дружеской пирушки аккомпанировал на фортепиано историям, рассказываемым друзьями: он изображал «ужасное, воинственное, нежное или трогательное, и делал он это превосходно» (*14,* 256-257).

Музыка может сопровождать и вовсе невидимые, чисто духовные акции. Например, акт понимания. Жан-Поль, благодаря Тика за присланный ему экземпляр «Фантазий об искусстве», добавляет: «*Я обнародовал их для себя под музыку, как древние поступали с законами; я имею в виду, что я в самом прямом смысле слова читал их на моем фортепиано с листа. Музыка, особенно неопределенная, – орган всего прекрасного; под звуки я даже картины постигаю лучше»* (*94,* 202). И герой Жан-Поля, Виктор из романа «Геспер», поет под собственное сопровождение «самые сильные места» из только что написанного им письма: «*все, что сильно волнует, побуждало его к пению»* (*129,* 95).

Здесь нельзя не вспомнить о Беттине, которая часто использовала пение как способ «углубленного чтения», понимания, эмоционального вчувствования – она поет на импровизированные мелодии буквально все что попало, при этом ее ничуть не смущает эксцентричность своих внезапных певческих порывов, пугающих случайных свидетелей: она повергает в изумление своего музыкального учителя Ф. К. Хофмана, исполняя на крыше, ночью в полнолуние, гомеровский гимн Диане *(«мне показалось, что будет прекрасно отслужить этой богине литургию, свободно льющуюся из моей души...»; 51,* 126). По поводу своей певческой импровизации на тексты поэм Оссиана она делает характерное признание: «*Порой меня саму удивляет и глубоко потрясает, насколько мощнее все выражает мелодия и впервые учит сердце чувствовать...»* (*51,* 78). Романтики, лишенные певческих или вообще музыкальных способностей, тоже могли сопровождать свое чтение подобной «музыкой

вчувствования» – только воображаемой: так, Генрик Стеффенс пишет о поразившей его новелле Л. Тика «Белокурый Экберт»: «*Кажется, что волшебная, мелодически манящая музыка сопровождает это легкокрылое повествование»* (*94,* 177-178).

В «Речах о религии» Шлейермахера идея музыки как сопровождения переосмыслена метафорически и вознесена в высочайшие сферы духовного: религия, согласно Шлейермахеру, должна стать музыкой, сопровождающей все поступки человека, – «*любой настоящий поступок должен и может быть моральным, но в особенности религиозные чувства должны, наподобие священной музыки, сопровождать любой поступок человека; он должен все делать в сопровождении религии...»* (*145,* 50). Идея жизни, одухотворенной постоянным сопровождением некой «сверхмузыки» (любви, религии), проходит через всю книгу Шлейермахера. «*Семья может стать совершеннейшим элементом и вернейшим образом универсума* (...); *когда тоны любви сопровождают все поступки, то сама музыка сфер спускается к ней* [семье – А. М.]» (*145,* 168).

У Шлейермахера идея «сопровождающей музыки» порой выливается в исключительно дерзкие формулировки. Оказывается, духовная жизнь человека вообще не мыслима без постоянного внутреннего музыкального сопровождения; опусы, создаваемые композитором, – лишь кристаллизация этого внутреннего пения, присущего всем людям: «*Во всех людях постоянно поет, как, впрочем, во всех постоянно созидаются зрительные образы».*

Больше всего, разумеется, «поет» в музыканте, который вообще представляет собой «вибрирующее тело», издающее «постоянное звучание» (*148,* 98-99). Но так ли уж ценен завершенный опус, если «пение» равномерно разлито по всему нашему бытию, если сам Шлейермахер совершенно серьезно считает себя гениальным композитором, которому не удается самая малость – воспроизвести и записать созидаемое им внутри? «*Изнутри я могу не только петь про себя, но и сочинять совершенно божественные вещи. Но стоит мне открыть рот, как любой, ты знаешь, побежит прочь»* (письмо Генриетте Херц, 1803; *148,* 120). Сопровождающая наше бытие внутренняя музыка снимает противопоставления профессионализма и дилетантизма, творчества и слушания, гениального и обыденного.

Абсолютизируя музыку как принцип и сущность всякого искусства, как ключ к тайным природы, как выражение идеи Бога, романтики в своей духовной повседневности оставались довольно далеки от того, чтобы видеть в музыке некое автономное искусство звуков. Напротив, культура прикладного употребления музыки как

сопровождения к различным внутренним действиям и состояниям подрывала художественную суверенность музыки как опуса, произведения. Музыкальное трактуется как своего рода пограничная область, лежащая на стыке разных сфер духовного, как «проходная комната», через которую можно пройти в иные области человеческого мира: к любви, религии, иным видам искусства, в разные психологические состояния и т. д. Музыка пронизана связями с «другим», постоянно переливается в это «другое», с которым она, в сущности, образует некое неразрывное целое, духовно-звуковой континуум.

Тексты романтиков, обычно трактуемые как признания высокой автономии музыки, в то же время весьма часто проговариваются об угрозе, которую таит связь с абсолютным, умаляющая звуковую суверенность музыки.

Клеменс Брентано в письме Минне Рейхенбах пишет о своем одиночестве, о том, что теперь он охотнее всего «говорит с далеким миром»; этим самым он как бы «*создает музыку, которая, возможно, лишь язык общения с неким высшим миром*» (лето 1799; *51,* I, 34). Без сомнения, значение музыки поднято здесь до верхнего предела (музыка – язык общения с потусторонним), но обратим внимание на словечко «лишь» (nur). Оно, в сущности, полностью сводит музыку к «другому», внемузыкальному; за музыкой оставляется одна-единственная функция, которая, при всей своей значительности, наводит на мысль о прикладной узости и делает имманентное богатство и разнообразие звукомузыкального мира чем-то второстепенным (тут невольно вспоминается и относительное равнодушие поэта к сложным формам профессиональной музыки, его пристрастие к бесхитростной народной песне, его принципиальный музыкальный дилетантизм).

Порой трудно уловить ту грань, за которой возвеличивание музыки переходит в угрозу ее самоценному существованию. Так, пока в дневниках Ф. Шлегеля речь идет о том, что «*вся чистая музыка должна быть философской и инструментальной (музыкой для мышления)*» (1797-1798; *147,* 118), – все вроде бы в порядке: мы более или менее в рамках идеи абсолютной («чистой», как выражается Шлегель) музыки, которой, правда, уже приписывается «философское» значение. Но вот, в чуть более поздних записях (1798-1801) «абсолютное» начинает угрожающе надвигаться на музыку, и тут мы натыкаемся на уже знакомое ограничительное словечко «лишь» (nur). «*В музыке идеализм мог бы найти наисовершеннейшее выражение. Она должна обозначать лишь Бога*» (*147,* № 1737). А немного выше – проект полного растворения музыки в «другом»,

абсолютном: «*Живопись могла бы полностью стать астрологичной (в пейзаже как таковом – тенденция к этому) и музыка – полностью религией»* (*147,* 167). «Тотальное» слово «полностью» сродни ограничительному «лишь»: и то и другое не оставляет музыке никакой надежды на автономию в обволакивающем, поглощающем ее «другом».

Так оказывается, что романтики имеют дело не с музыкой как автономным искусством звуков, но с какой-то полуспекулятивной музыкой-религией, музыкой-эросом, музыкой-душой и т. д. – словом, с неким материально-духовным континуумом, в котором «звуки» и «идеи» не отделены друг от друга[9], а текучесть этого «звуко-идеального» целого дает возможность для самых разнообразных метафорических переносов: духовные акции называются музыкой и строятся якобы по ее принципам, а музыка, в свою очередь, расценивается лишь как знак духовного содержания.

Тексты Шлейермахера позволяют нам, не покидая темы музыки и религии, показать взаимодействия, взаимозависимости внутри звуко-идеального континуума. Музыка как таковая, «просто музыка» для Шлейермахера вообще не мыслима. «*Музыка сама по себе уже что-то бесконечное, поэтому она обретает смысл лишь* [nur – опять знакомое словечко!] *в отношении к божеству»* (*148,* 88). Внутри же континуума «религия-музыка» («музыка и религия в их взаимосвязи обе приходят к завершенности», – пишет по этому поводу Шольтц; *148,* 22) все текуче, здесь совершаются разнонаправленные переносы. Так, вдруг оказывается, что отношение религии к жизни человека – то же, что гармонии к мелодии. Человеческая жизнь – «мелодия», которая без религии остается «отдельными тонами», и лишь в сопровождении религии – этого «бесконечно богатого чередования всех тонов» – превращается из «простого напева» в «совершенную и богатую гармонию» (*145,* 84).

Теперь более уже не кажется парадоксом, что Шлейермахер, возвысивший музыку до религии, в то же время «унижает» ее, причисляя вместе с мимикой к разряду «сопровождающих искусств» (begleitende Künste) или «служебных искусств» (dienende Künste). Эти искусства, по Шлейермахеру, «*сами по себе только элементы, и лишь в соединении с другим они в полной мере становятся собой»* (*148,* 86).

«Становится собой, лишь соединяясь с другим», – чем не формула, идеально выражающая парадокс раннеромантического понимания музыки как «божества на службе»?

Согласно раннеромантическим представлениям, музыкальное всепроникающе рассредоточено в мире, в сознании человека; этот

рассредоточенный, диффузный способ существования музыки проявляется в ее универсальной способности сопровождать различные духовные акции, придавая им тем самым необходимую завершенность. Однако еще явственнее это диффузное проникновение музыкального во внемузыкальное «другое» проявляется в способности музыки сочетаться, сливаться с окружающим ее (во времени и пространстве) звуковым миром.

Если в континууме «музыка – идея», рассмотренном нами выше, границы собственно музыкального преодолеваются незаметно, без деформации самого звукового мира музыки, то в континууме «музыка – прилегающий к ней звуковой мир» сам облик музыкального звучания искажается, дополняясь инородными звуковыми феноменами, которые, впрочем, самими романтиками менее всего расцениваются как чуждые музыке. Романтики с увлечением играют возможностью расширить акустическую область музыкального самыми различными способами – от мысленного присоединения к ней моментов тишины, предшествующих зачину, и отзвуков, следующих за концовкой, до совсем уж гротесковых смешений музыкальных звучаний с самыми неэстетическими звуками природы, вплоть до визга свиней.

Романтическое воображение испытывает особый интерес к моменту перехода музыки в нечто иное (или наоборот: перехода «иного» в музыку), к пограничным точкам или целым областям, где этот переход совершается. Оно особенно продуктивно работает на границе музыки и ее немузыкальной среды; но границы музыки, привлекающие внимание романтиков, – двоякого рода: с одной стороны, музыкальное звучание ограничено во времени своими начальным и конечным моментами, с другой – оно граничит с окружающим его звуковым пространством, с качественно иными звучаниями, то и дело вторгающимися в музыку.

В своем дневнике Жубер замечает, что удовольствие от музыки «возникает из смешения моментов звучания и тишины» (*114,* 2, 248). Художественно обработанный звук, согласно Жуберу, приобретает свойство переходности, медиативности: он возникает на границе шума и тишины. «*Звук в его красотах – как бы промежуточное звено между тишиной и шумом»* (13 июня 1799; *112*, I, 209).

Проблема перехода от тишины к звуку – и наоборот, от звука к тишине – сильно занимала романтическое воображение; не будет, пожалуй, преувеличением сказать, что магия музыки для романтиков в значительной степени сосредотачивалась в моментах возникновения звучания и его затихания. О привлекательности для романтического воображения разного рода состояний и ситуаций пере-

ходности, а шире – вообще всяких смесей, сочетаний, «микстов», написано немало (см., например, Ю. Габай: *10,* 26). Покажем лишь на примере одного малоизвестного текста, каким образом пограничное восприятие музыки могло определяться общефилософскими представлениями романтика о свойствах пространства и материи вообще. Речь идет о дневнике Жубера.

Понятие границы как протяженной области, не совпадающей по своему качеству ни с той, ни с другой из граничащих субстанций, имеет у Жубера онтологический смысл: граница как взаимное «вступление» к обеим граничащим субстанциям неизбежно возникает при любом контакте как материальных, так и духовных сущностей. «*Всякое тело обладает своим пред-телом, и всякое чувство – своим пред-чувством благодаря тайному продлению вещества или качества, продлению, которое создается излучениями качества или вещества...»;* эти излучения «*образуют вокруг испускающих их точек или крупных тел круг или сферу, орбиту, которая увеличивает протяженность тел...»* Благодаря этому «тайному продлению» телá «*могут достигать друг друга не соприкасаясь. Оно делает удаленные тела близкими и присутствующими там, где их нет.* (...) *Наш разум излучает, наши органы чувств образуют вокруг себя испарения. Человек обладает собственной атмосферой»* (19-25 июля 1814; *112,* 2, 791-792).

Пространство, окружающее предмет, трактуется как его необходимая составляющая. Любой предмет требует некоторой «подготовки» в пространстве, некого вступления, подступа – но эта закономерность в отношениях пространства и вещи переносится Жубером и на искусство: эстетические принципы у Жубера моделируются по аналогии с закономерностями пространственных взаимоотношений тел. «*Прежде чем употребить прекрасное слово, расчистите для него место. Перед фасадом должен быть воздух. Антаблемент, размещенный в самой середине стены, скорее создает впечатление разрушения, чем постройки»* (15 марта 1806; *112,* 2, 542). Всякое начало для Жубера подобно пространственному переходу от пустоты через невидимую границу предмета – к собственно предмету. Всякое начало (как, впрочем, и концовка) ex abrupto для него в принципе невозможны, поскольку это противоречит самой идее начала и конца как перехода через некую протяженную в пространстве или во времени пограничную область (ниже мы покажем, что подобное переживание зачина-концовки вообще типично для романтиков).

Итак, «*сначала создать пустоту, пространство, место, подготовить и подвести. В этом – все искусство задержания*

(suspension)» (27 мая 1814; *112,* 2, 786). Аналогичного подхода требует и музыка, для которой «необходимо много воздуха или большой объем воздуха» (7 февраля 1808; *112*, 2, 642).

Идея зачина как переходной, пограничной зоны между тишиной и звучанием, как своего рода (если воспользоваться выражением самого Жубера) «задержания» тишины, постепенно разрешающегося в музыку, рельефно сформулирована в одной из записей Жубера: «*Увертюра, экзод, прелюдия нужны, чтобы оратор, поэт, музыкант могли должным образом настроить свою душу, а слушатель – подготовить свое внимание. В них должна царить какая-то медленность, причастная и к предшествующей тишине, и к звучанию, которое за ней следует»* (*114,* 2, 117).

Как видим, Жубер не отвергает содержательной функции зачина (подготовка, настройка и т. п.), но наделяет его еще одной, едва ли не более важной для романтического воображения функцией – акустической. Эта функция определяет и звуковой облик воображаемого «зачина Жубера». Содержание зачина не в изложении тезиса, исходной мысли произведения и не в созидании «фона» (например, ритмической пульсации аккордов) для появления главной мысли; этот воображаемый зачин уже не фанфарный «призыв к вниманию» (хотя он и настраивает определенным образом внимание и душу, что гораздо тоньше) и не «танцевальный» затакт (о функциях и звуковых «ликах» зачина см. *31,*151-189). Смысл и роль зачина – в чисто акустическом «разрешении тишины». Он не только открывает произведение, но и указывает на перспективу, из которой оно вырастает.

Выражаясь языком Жубера, такой зачин «не фасад», но «воздух перед фасадом»; он «изображает» границу между тишиной и звуком, процесс перехода от одного к другому. Нет сомнения, что воображение Жубера опережало здесь современную ему музыкальную практику, предвосхищая находки зрелого музыкального романтизма, например, зримо вырисовывающиеся из тишины вступления к вагнеровским «Лоэнгрину» или «Золоту Рейна».

О концовке романтики писали значительно чаще, чем о зачине. Но идея пограничности в качестве своеобразной оси симметрии делала концовку и зачин функционально сходными элементами музыкального произведения. Зеркально симметричными оказывались и популярные в эту эпоху акустические требования к пограничным областям произведения: в многочисленных романтических текстах звучание зачина «возникает» постепенно, а в конце звук не прерывается, но затихает, замирает, «умирает».

Симметрия зачина-концовки относительно этого акустическо-

го качества «затихания – замирания» нашла выражение в дневниковой записи Жубера: «*Говорят, один музыкант заметил, что фразы итальянской музыки как бы начинаются и заканчиваются вздохом»* (12 марта 1807; *112,* 2, 599). Это «вздохообразное» затухание звучания в концовке у Жан-Поля осмысляется уже как символ всего «романтического»: он предлагает «*назвать романтическое постепенно затихающим и затухающим колебанием струны или колокола, когда колышущиеся волны звучаний словно расплываются во все более широкой дали и наконец теряются в нас самих*» (*30,* I, 116).

Теперь уже в нашем воображении встает образ гипотетического идеального (с точки зрения ранних романтиков) музыкального произведения: оно представляется каким-то длительным, выдержанным нарастанием звучности, за которым следует такое же длительное, масштабное затухание. Любопытно, что эта универсальная динамическая модель «крещендо-кульминация-декрещендо», вряд ли удовлетворительно реализованная в современной ранним романтикам музыкальной практике, нашла идеальное выражение в созданной ими «словесной музыке». Так, по принципу «нарастания-затухания» построено метафорическое описание некого «великого симфонического творения» в сочинении Вакенродера «Особая внутренняя сущность музыки...»: в первой половине этого текста поэт достигает иллюзии постепенного нарастания звучности («словесного крещендо») благодаря то и дело возникающим прилагательным в сравнительной форме: festeren, starkerem, wildere. Эффект затухания во второй половине создают глаголы с префиксами, имеющими семантику «рассеивания», «растворения»: zer- и ver- (zerbricht, verschwunden и др.) (отмечено С. Р. Шером; *144,* 32).

Наверно, ранние романтики были бы благодарными слушателями многих творений зрелого музыкального романтизма; их звуковое воображение отчасти разошлось с современной им музыкальной практикой, отчасти ее опередило – не потому ли едва ли не большее значение, чем профессиональная музыка, имели для них звуки природы, или же наблюдения над колебанием струны, нарастаниями и затуханиями колокольного звона, или сравнительно скромные по своим музыкальным возможностям, но необычные по тембровым характеристикам инструменты (такие как стеклянная гармоника) – инструменты, «само звучание которых есть не просто музыка, но знак соединения музыки и природы, знак преодоления музыкой своих границ» (А. В. Михайлов; *28,* 34).

Гармонике, как стеклянной, так, впрочем, и губной духовой, в романтическом переживании «границ звучания» принадлежит особое место. Стеклянная гармоника, полушария которой тонко реаги-

ровали на касания увлажненных пальцев, поражала современников утонченностью динамических оттенков, а особенно – специфической плавностью возникновения и угасания звука. Писавшие о гармонике, словно сговорившись, останавливались именно на этих пограничных фазах ее звучания. Так, К. Ф. Шубарт заметил о виртуозной исполнительнице на стеклянной гармонике, слепой Марианне Кирхгесснер: «*Под ее пальцами звучание стекла созревает до своей прекрасной полноты, а умирает так же приятно, как голос соловья, затихающий в полночь в красивой местности*» (*100,* 235). Гофман в «Серапионовых братьях» с удовлетворением отмечает «власть», которой исполнитель на стеклянной гармонике обладает над «возникновением, нарастанием и затиханием звука» (*104,* I, 423).

«Умирающий», «затихающий» – эти эпитеты применялись к звучанию стеклянной гармоники особенно часто, словно бы оно от начала до конца локализовалось где-то в пограничной области угасания звука, его перехода в тишину – перехода, который мог трактоваться романтиками и как уход звука в бесконечную даль. Точно так же воспринималась и губная гармоника. Жан-Поль, описывая ее звуки, выстраивает целый многоступенчатый сюжет, в основе которого – переживание этих звучаний как умирания-удаления: «*А ты, тающий звук гармоники! ты – отзвук ликования, что переносится от неба к небу и умирает в самом дальнем-предальнем безмолвном небе, заключенном в одном только глубоком бескрайнем вечно недвижном блаженстве...*» (*30,* I, 364).

Подчеркнутый интерес романтиков к концовке-затиханию (чем медленнее и «многоступенчатей» это затихание – тем лучше) отвечало свойству их слухового восприятия как бы задерживаться, медлить на границе звучания и тишины – затихшие звуки еще долго продолжают вибрировать в сознании. Это свойство нашло отражение в любопытном самонаблюдении Пьера Симона Балланша – оказывается, слух, не желая расстаться с музыкой, некоторое время борется с ее затиханием, упорно балансируя на границе тишины: «*Прослушав приятную музыку, мы сосредотачиваемся в себе, чтобы не дать ускользнуть только что полученному нами удовольствию; наш плененный слух на протяжении нескольких мгновений еще мнит, что слышит гармонические вибрации воздуха, но в конце концов приходится отказаться и от этого последнего прибежища обманутых чувств...*» (*53,* 81).

Подобные «задержания» слуха в отзвучавшей музыке герою рассказа Гофмана «Враг музыки» причиняют настоящие страдания: за вечер он мог выслушать лишь один квартет, «*при втором звуки начинали путаться, ведь теперь им как бы приходилось бороться*

в моей душе с мелодиями первого, которые продолжали там жить; а уж третьего я совсем не мог вынести» (*103,* 83).

Вероятно, с проецированием динамического модуса «финального затухания» на всю протяженность произведения связан повышенный интерес романтиков к тихим звучностям. Смакование оттенков «пиано», «пианиссимо» могло доходить до курьезов. Жан-Поль в романе «Геспер» рассказывает о знаменитом исполнителе на губной гармонике, «скромном отставном солдате» Франце Кохе: звучание его инструмента было «*таким тихим, что в Карлсбаде он играл не более чем перед двенадцатью слушателями, так как иначе они не могли бы сидеть достаточно близко к нему»,* чтобы слышать игру (*111*, 2, 951).

И не только в музыке, но и вообще в звуковом быту наблюдается повышенное внимание к сверхтихим звучаниям. Эта магия сверхтихого проявляется, в частности, в области любовных отношений. Генрих фон Клейст в одном из писем невесте из Парижа почти абзац уделяет акустической характеристике разговора двух влюбленных, замеченных им в парке Шантийи; при этом неприятный Клейсту праздничный шум парка противопоставлен акустически-изысканному «пианиссимо» любовной беседы: «*Они большей частью смотрели друг на друга и говорили мало или, если угодно, много. Когда они говорили собственно словами, то звук был такой же, как когда тополь трепещет на ветру. При этом они наклоняли друг к другу скорее щеку, чем ухо, и казалось, что то было больше дыхание, чем звук.* (...) *Словно бы они следовали за музыкой в неизвестную страну...»* (16 августа 1801; *116,* 264-265). Воображаемая музыка здесь возникает из акустически-утонченного, волнующего романтическое сознание образа едва слышимой речи, любовного sotto voce, противопоставленного грубому шуму окружающего веселья.

Переживание сверхтихого как возвышенно-любовного и при этом почти потустороннего (мистика слияния душ) переносится романтиками и на конструируемые ими воображаемые звучания. Клеменс Брентано в рассказе «Певец» (1801) доводит этот ход воображения до логического предела, создавая парадоксальный образ песни, вообще не слышной в момент, когда она «покидает уста» певца; ее тем не менее «подхватывает» эхо, но это слышимое воплощение любовной песни искажает ее суть: ведь вся она, от начала до конца, состоит в умирании, умолкании; ее рождение уже и есть неслышный переход в «потустороннее». «*Есть тихие, бесконечно хрупкие песни, которые и не слышны, когда покидают уста – сперва, подхваченные эхом, они должны быть повторены, так же как*

золото необходимо сплавлять с другими металлами; ведь и многое другое становится нам доступным и понятным, лишь когда облекается в одежду символа. (...) *До тех пор, пока тихая песня не умолкла и не заговорила с нами из потустороннего, она для нас не воплощена; ее растворение мы снова облекаем в форму, и так возникает песня, которую мы поем, когда любим, но она всегда – элегия»* (*62, 2,* 484-485).

Эхо, отзвук – еще один возникающий на границе музыкального звучания феномен, который привлекает пристальное внимание романтиков. Эхо словно бы входит в саму структуру романтического тона, не компактного, но скорее диффузного, не обрывающегося, но скорее растекающегося в своих протяженных границах-переходах, в своих отражениях-отзвуках. Прав Эмиль Штайгер, заметивший, что романтический тон «приобретает собственный отзвук, которого не имел ясный классический тон. Он расширяется, вибрирует и, растворяясь, возбуждает новые вибрации» (*151,* 82).

Эхо – обязательная составляющая романтической лесной музыки охотничьих рогов; в романе Брентано «Годви» эхо «переорганизует» их звучание в соответствии со своей логикой: сначала удваивает звуки, внося в мелодию «приятную сумятицу», а затем «*и само, кажется, начинает удваиваться, преследуя мелодию из всех глубин леса, словно бы некая таинственная музыкальная жизнь проносилась в верхушках деревьев»* (*62,* 2, 246).

В эпоху повышенного интереса к разного рода акустическим явлениям естественное, природное эхо, приветствовавшееся романтиками как неотъемлемый компонент «ландшафтной» музыки, могло стать предметом купли-продажи: Де Куинси в «Исповеди курильщика опиума» вспоминает о курьезном акустическом аттракционе, устроенном в Паттердейле, где можно было заказать эхо, вызываемое холостым пушечным выстрелом, – при этом цена варьировалась, вероятно, в зависимости от количества затраченного пороха: «за эхо первого сорта» приходилось платить больше, чем «за то же, второго сорта» (*78,* 120).

Самым внимательным слушателем эха среди романтиков был, пожалуй, Кольридж. В письме к своей возлюбленной, Саре Хатчинсон, Кольридж. описывает услышанное им во время путешествия по окрестностям Грасмера: «*Здесь я нашел несовершенное убежище от грозового ливня, сопровождаемого таким эхом! О Боже, что за мысли посещали меня! О, как я жаждал здоровья и сил, чтобы одиноким, одичавшим и полным звуков бродить весь месяц, самый грозовой месяц года, по этим местам! После бури* с *грозой я выкрикнул все ваши имена в ущелье, где пасут овец и где*

эхо накладывается на эхо. (...) *Это эхо превосходило все когда-либо слышанные мною эхо в многократности, отчетливости и человечности голоса»* (6 августа 1802; *70,* 2, 844).

Феномен эха настолько завораживает романтическое воображение, что заставляет порой забыть о породившем его звуке – само первичное звучание «потеряно» слухом, полностью сосредоточившимся на той пограничной области звука и тишины, которая соответствует эффекту отзвука. Кольридж, описывая церковь св. Николая в Гамбурге, останавливается в основном на «*чудовищном эхе часов», «которое я слышал отчетливо. Эхо было громким, длительным и дрожащим»* (26 октября 1798; *70,* I, 434). Спустя 11 (!) лет Кольридж вновь возвращается к этой детали в журнале «Фрэнд»: «*Надолго сохраню я впечатление, произведенное на меня чудовищным эхом часов этой церкви, громким, долгим и дрожащим...»* (*71,* vol. 4, part 2, 213)[10]. Подобное сосредоточение на отзвуке – побочном эффекте звучания – возможно для романтиков и при музыкальном восприятии: «*Один очень милый юноша из Карлсруэ играл нам в мечети на чудесной флейте; я никогда еще не слышал такого эха...»* (письмо К. Брентано А. Арниму, май 1806; *61,* I, 314).

Иного рода граница музыкального проходит там, где музыка совмещается с окружающим ее звуковым фоном, природными шумами. Сочетание музыки и шума у меломана рубежа XVIII-XIX веков было, как говорится, на слуху; об этом свидетельствуют многочисленные воспоминания современников, например, К. Цельтера: в своей автобиографии он рассказывает о концерте, где «*присутствовало, вероятно, несколько сотен человек, которые отнюдь не давали музыке помешать их разговорам, так что игру на флюгеле вообще не было слышно. Только ритурнели были достаточно громки, чтобы выделиться из шума различных бесед; из всего этого получалось весьма странное целое, приводившее меня в немалое замешательство»* (*57,* 264).

Свидетельства такого рода делают вполне понятными мечтания Кольриджа о «*гармонии настолько божественной, что скрежет случайного неблагозвучия совсем не воздействует на возвышенную душу»* (1802; *72,* I, № 1296). Однако, оставаясь, разумеется, помехой в реальном музыкальном быту, наложения музыки на различные шумы стали продуктивнейшей темой романтического воображения, преломившейся в целом потоке метафор и образов.

И здесь музыка мыслится в рамках некого трансмузыкального континуума, где одно (музыкальное звучание) неполно без другого (природный или любой иной шум); где царит принцип дополнительности. Так, музыка природы неполна без человеческой музы-

ки: у Жан-Поля в романе «Геспер» шум дождя дополняется «флейтовым сопровождением» – голосом героини, Клотильды (*129,* 95); а героиня Тика, Магелона, услышав пение птиц, тут же просит своего возлюбленного спеть: *«Пусть твой сладостный голос зазвучит в этой гармонической суматохе, чтобы прекрасная музыка стала полной»* (Цит. по: *99,* 101).

Даже если музыка природы все-таки звучит одна, сама по себе – воображение романтика облекает ее в формы и образы музыки человеческой. Шатобриан в письме к Фонтану пишет о том, как наслаждается он в Риме ночным шумом ветра и вод, но при этом шум назван «мелодией», а дерево, в котором играет ветер, – «гармонической лирой» (*68,* 17-18). Внемузыкальный слуховой опыт в раннеромантическую эпоху часто осмысляется в музыкальных категориях и образах. Здесь можно вспомнить еще и об опыте нотации звучания эоловой арфы в трактате Метью Юнга (см. 77, VI-VII), о «музыковедческом» описании пения птиц в книге У. Джилберта «Естественная история Селборна», реминисценции из которой есть в дневниках Кольриджа: «*Совы ухают в трех разных тональностях: соль-бемоль мажор (или фа-диез мажор), си-бемоль мажор или ля-бемоль мажор»* (*72,* 3, № 3959).

Внемузыкальный акустический опыт неполон без завершающих и оформляющих его музыкальных категорий, но верно и обратное: сами музыкальные формы мыслятся как открытые для вторжения в них «другого»; одной лишь музыки недостаточно, чтобы их «наполнить». Даже шум, неизбежный в ходе концерта, включается воображением в структуру самой музыки – так, у Жан-Поля «*грубые хлопки послужили вводным тоном к престо»* (*30,* I, 356), а Жубер пишет не без легкого презрения о тщеславных виртуозах: для них «*аплодисменты необходимы как аккомпанемент, без которого их аккорды были бы незавершенными»* (7 сентября 1803; *112,* I, 399).

Скрещивание музыки и шума романтиками не столько приветствовалось, сколько рассматривалось как неизбежное акустическое качество реальности, от которого слух никак не мог отрешиться и которое воображению приходилось осваивать в различных эмоциональных планах – возвышенно-поэтическом, трагедийном, гротесково-комичном.

Вторжение в область высокой музыкальности посторонних, «низких» шумов, плохого, фальшивого музицирования, то и дело происходящее в прозе, письмах, дневниках романтиков, заставляет вспомнить даже не о пародиях XVIII века, подобных моцартовской «Музыкальной шутке», имитирующей фальшивую игру деревенс-

ких музыкантов, но скорее о проникновении образа «низкого» бытового музицирования в серьезную музыку XX века (например, подчеркнутые тривиальности в симфониях Малера). Ведь для романтиков внедрение низких, тривиальных звучаний в сферу возвышенного музицирования – уже не забавный казус, достойный лишь высмеивания (как, скажем, для Моцарта), но неизбежное свойство звукового мира вообще, отражающее противоречивость самой реальности. Границы высокой музыки хрупки и ненадежны, они под постоянной угрозой вторжения окружающего ее звукового хаоса – таково в целом звукоощущение романтиков.

Незащищенность музыки от чужеродных звучаний чаще всего переживается болезненно; не случайно вторжение шума в музыку становится в письмах романтиков одной из центральных метафор разлада – с самим собой или с действительностью. Звуковой кошмар – наилучшее выражение кошмара душевного. «*И теперь! – Позволь мне здесь заимствовать сравнение из моей любимой музыки. – Представь себе симфонию, разыгрываемую величайшими виртуозами на совершеннейших инструментах – представь себе нежнейшее место из адажио, исполняемое пианиссимо – твой слух напряжен до предела – и вдруг является какой-то бродяга и начинает пиликать на трактирной скрипке жалкую уличную песенку – скажи, разве не парила твоя душа – и вдруг ты обнаруживаешь, что тебя болезненнейшим образом вырвали из сладкого, блаженного забытья, в которое погрузило тебя нежное адажио, – вообрази твой гнев* (...) – Ты *бросился бы на скрипача и с величайшим жаром разбил бы его инструмент* – но *разве это бы помогло* (...) *Перед тобой первопричина моей скорби – образ моих бессонных ночей* (...) *Судьба ли это или обстоятельства субъективного характера, что я лишь затем получаю отдохновение, чтобы тем более чувствительными казались дальнейшие мучения? – Словно бы всё объединилось для того, чтобы заставить меня возненавидеть собственную жизнь...»* (Гофман, письмо Хиппелю, 22 сентября 1795; *101*, I, 65).

В письмах Клейста мы не раз встречаем упоминание о звуке флейты, поглощенном ураганом; этот тревожный образ передает часто испытываемое писателем ощущение надвигающейся катастрофы. С точки зрения «романтической акустики» интересно то, что в этой метафоре «идеальная» романтическая концовка в характере медленного затихания замещена противоположностью: резким обрывом музыкального звука в шум-хаос, беспамятство и бесследность. Клейст боится уничтожения выстроенного им маленького душевного космоса в безжалостно надвигающемся хаосе; своей

невесте, Вильгельмине фон Ценге, он советует начать дневник с записями ежедневно виденного и прочувствованного: «*В этой беспокойной жизни мы так редко осознаем себя – мысли и чувства умолкают, как звук флейты в урагане, – столь многие впечатления пропадают бесполезно – все это мог бы сохранить дневник»* (13 ноября 1800; *116*, 151). Тот же образ – в более позднем письме к Каролине фон Шлибен из Парижа: «*Приветствуют здесь друг друга вежливо, но сердце здесь так же бесполезно, как легкие на безвоздушной вершине, а если порой и пробьется чувство, то тут же умолкает, как звук флейты в урагане»* (18 июля 1801; *116*, 232).

Конструируя образы подобных внутренне противоречивых звучаний, возникающих на границе музыки и шума или же на границе «высокого» и «низкого» музицирования, романтическое воображение умело извлекать из них и комические эффекты; эта комедийность, часто играющая эпатирующим совмещением разнородных стилистических пластов, в чем-то предвосхищает неожиданности современной музыкальной полистилистики. В одном из писем Хиппелю Гофман сравнивает неровный тон своего письма с фортепианным концертом, в котором после вполне серьезного, «звучного тутти скрипок» солист вступал бы... с легкомысленно-фальшивым бренчанием (3 октября 1796; *101*, I, 107-108).

Новаторская парадоксальность слухового воображения романтиков ощутима в гротескных акустических конструкциях их прозы: в ночном звуковом пейзаже из «Крейслерианы» (приводящем в ярость гофмановского героя, Крейслера, пытающегося сосредоточиться над новой клавирной сонатой) контрапунктируют девушки, уже в двадцатый раз орущие дурными голосами «Когда мне сияют твои глаза», флейта, терзаемая каким-то любителем, «долгие-долгие звуки» соседа-валторниста, производящего загадочные акустические опыты, хроматические гаммы хозяйского кота, нестройный хор многочисленных местных собак (*103*, 36).

Гротескные картины музицирования с внедрением «конкретных» звучаний нередки в произведениях Клеменса Брентано: в «Сказке о прекрасноногой Фанферлишен» члены хорового клуба исполняют кантату в форме «шестнадцати- и три-раза-по-восьми-голосной фуги», на тексты... медицинских рецептов, прописанных врачами для страждущей «матери отечества» (как тут не вспомнить современные эксперименты по озвучиванию самых экстравагантных текстов – вроде вокального цикла Леонарда Бернстайна на тексты рецептов из кулинарной книги!); пение певчих дополнялось дискантом поросят (*62,* 3, 974-975).

Итак, границы музыки принципиально открыты для вторжения «чужого»; однако и внутри музыкального произведения, взятого изолированно, вне какого-либо звукового окружения, романтики охотно находили нечто чужеродное, вторгнувшееся извне. Именно так Гофман в статье о пятой симфонии Бетховена трактует диссонирующую ноту «до» литавр в завершающем разделе скерцо: «*Эти глухие диссонирующие удары, производя впечатление чужого, ужасного голоса, вызывают трепет перед сверхъестественным – ужас перед духами»* (*102*, 145). «Чужое» уже таится в музыке и до того, как она вступает в контакт с немузыкальными звучаниями. Структура музыки, предполагающая открытость в чужое, в воображении Гофмана изоморфна структуре самого мира, так же постоянно подверженного вторжениям чужих, неизвестных сил из области духов; благодаря этому структурному подобию всего универсума и музыки именно она становится для Гофмана наиболее адекватным средством выражения того «*особенного страха, парализующего телесной болью чувства и дух, который вызывается близостью чужих духовных начал из иного мира...*» (*104,* I, 133).

Рассмотрев звукоощущение романтиков, а также их представления о месте и роли музыки в окружающем ее духовном и акустическом универсуме, мы убедились в справедливости замечания В. Виоры о том, что музыка не признается романтиками «неким обособленным миром» (*159,* 292), – по крайней мере, в практике их повседневного духовного быта. Звукомузыкальная действительность открыта в иные области бытия, обладает свойством образовывать сплав с внележащими духовными и акустическими феноменами. Эта удивительная общительность музыкального предопределяет его способность превращаться в расхожий общепонятный (в пределах романтической культуры, разумеется) знак духовного опыта, в функцию эмоционального быта. Но все же перед нами еще лежит одна граница, которую предстоит преодолеть. Как музыкальные категории и образы превращаются в слова-символы романтического языка? Остановимся подробнее на механизме этого превращения.

ОТ ЗВУЧАНИЯ – К СИМВОЛУ

Музыка, как и другие искусства, рассматривается романтизмом как «область моделей» (Ю. М. Лотман; *21*)*,* переносимых на иные сферы духовной деятельности. Впрочем, музыка как источник моделей поведения, самоощущения и т. п. для романтиков предпочтительнее иных искусств: ведь законы музыки универсальны, приме-

нимы ко всему мирозданию.

Таковы некоторые общие места романтического мировоззрения, не сулящие нам, казалось бы, никаких трудностей. И все же нам не избежать заминки перед простым вопросом: о каких, собственно, музыкальных законах так охотно толкуют романтики? Что за музыкальные категории переносят они в свои литературные и иные тексты, в свой духовный быт? Нужно, видимо, обладать солидной музыкально-теоретической образованностью, чтобы с такой легкостью распоряжаться музыкальными законами и понятиями, – но как раз к «трактатной» науке о музыке романтики были, кажется, вполне равнодушны. Более того: хотя герои нашей книги в весьма различной степени владели специальными музыкальными знаниями, степень их теоретической осведомленности никоим образом не сказывалась на свободе, с которой, тот или иной романтик оперировал в своих текстах музыкальными образами и терминами.

Так, Л. Тик отмечал, что Новалис, при всей своей любви к музыке, обладал лишь «поверхностными знаниями» о ней (*131,* 4, 559); впрочем, и сам Тик потерпел крах при попытке научиться играть на скрипке (*94,* 58). Сохранился отзыв Шлейермахера о немузыкальности Ф. Шлегеля (в письме к сестре; *65,* 18); В. Шеллинг в письме к Гёте признается в своей «полной неосведомленности в музыке» (6 января 1800; *139,* 313).

Музыкальная образованность vs музыкальное воображение

Придется признать, что йенские романтики – вероятно, за исключением рано умершего Вакенродера, который брал уроки у видных композиторов К. Ф. Фаша и Й. Ф. Рейхардта, и И. В. Риттера, игравшего на клавире, – не обладали музыкальными знаниями и не были «музыкальны» в узком смысле этого слова; но, как это ни парадоксально, их тексты (в особенности это касается Новалиса и Л. Тика) в гораздо большей степени изобилуют музыкальными образами, чем тексты блестящих музыкантов, – Гёльдерлина, игравшего на скрипке и клавире[11], и Г. фон Клейста[12].

Гейдельбергские романтики (в нашей работе представленные Клеменсом Брентано и его сестрой Беттиной), пожалуй, в большей степени, чем йенские, были склонны к практике музицирования: Беттина играла на клавире и гитаре, прекрасно пела, занималась историей музыки и композицией (*129*, 176-177); Клеменс играл на гитаре и сочинял песни, мелодии которых опубликованы в книге Дж. Фетцера (*84),* однако в письме к В. Гримму признался, что «ни-

чего не понимает в музыке» (1810; *61, 2,* 37). Художник Ф. О. Рунге от своего приятеля, Людвига Бергера (в будущем учителя Ф. Мендельсона), получил лишь самые общие сведения по музыкальной теории (в одном из писем Рунге признается, что «понимает в музыке слишком мало»; *140,* 205), однако это не помешало ему разработать оригинальную «музыкальную» теорию цвета, основанную на понятиях консонанса и диссонанса (*140,* 254-255).

Жан-Поль «гениально фантазировал на клавире» (*56,* 31-32), черпая в собственных импровизациях вдохновение для поэтического творчества. А один из самых музыкально-чутких и восприимчивых ко всем акустическим явлениям окружающего мира романтиков, Сэмюэль Тейлор Кольридж, никогда не занимался музыкой серьезно и признавался, что не обладает музыкальным слухом и не способен спеть мелодию (*74,* 132). Альфонс де Ламартин учился пению, игре на флейте, виолончели (*69,* 313), зато Жозеф Жубер, едва ли уступавший Кольриджу в чуткости к разнообразным акустическим феноменам и в оригинальности их интерпретации, по всей видимости, обладал самыми поверхностными музыкальными знаниями (что видно из попытки имитировать нотное письмо в дневнике; *112*, 2, 523; 16 ноября 1805).

Особняком в этом ряду стоит Э. Т. А. Гофман, профессиональный композитор, – однако такие «профаны», как Кольридж, Новалис, Жубер, вряд ли уступали Гофману в изобретательном заимствовании универсальных моделей из области музыкального. О каких же музыкальных моделях можно говорить, если в сознании романтиков они возникали, по всей видимости, независимо от музыкально-теоретических познаний их создателей?

Наша попытка подчеркнуть независимость раннеромантической музыкальности от «трактатных» теоретических знаний может показаться наивной: какое, право, дело поэтам до учебников! К тому же у исследователей проблемы «музыка и литература» стало традицией игнорировать эту независимость; воздействие музыкального на внемузыкальное (скажем, на структуру литературного текста) и по сей день трактуется очень просто: та или иная музыкальная форма, как бы взятая из учебника, просто экстраполируется на словесный текст (был ли автор текста знаком с этой формой – никого не интересует).

Так, Г. Шольтц утверждает, что диалог Шлейермахера «Рождественский праздник» построен по тем же принципам, что и «староитальянская полифоническая вокальная музыка», – на том лишь основании, что в диалоге, как и в мессе Палестрины, «голоса, будучи различными, складываются тем не менее в гармонические со-

звучия» (*148,* 35). Дж. Фетцер в поэтической симфонии из пьесы Брентано «Густав Ваза» обнаруживает все тонкости тематического развития, характерные для сонатной формы[13]; любопытно, однако, что в одном из предшествовавших разделов своей книги Фетцер подробно доказывает музыкально-теоретическое невежество своего героя, ничего не понимавшего в музыкальных формах.

Неоспоримо, что романтики, как правило, не обладали достаточными музыковедческими знаниями, чтобы сознательно воссоздавать в своих текстах сложные музыкальные структуры. Признав этот очевидный факт, но продолжая отстаивать идею непосредственного отображения в литературе музыкальных форм, мы оказываемся перед дилеммой: либо приходится отказать творцу литературной формы в контроле над собственным созданием, приписывая ходу его мысли бессознательную, неумышленную музыкальную логику (у него сама собой как-то «получается» музыкальная форма!), либо – если мы все-таки признаём за писателем право на осознание логики, по которой построено его собственное произведение, – нам придется отнести совпадение музыкальной и поэтической структур на счет способности музыки «наиболее отчетливо воплощать общелогические принципы для всех видов искусств» (О. Соколов; *40,* 223); но тем самым мы лишим музыкальное его специфики, подменив проблему взаимодействия музыки и поэзии как самоценных сущностей проблемой «общелогического» в музыке и поэзии.

Воздействие музыкального на иные духовные сферы у ранних романтиков не было непосредственным. Не было прямого приспособления к духовному быту музыкальных форм или иных структур, «взятых из учебника». Взаимодействие музыки и немузыки опосредовалось работой воображения: элементами романтического духовного быта становились не категории музыкальной теории, но полуфантастические, мифологизированные структуры, которые, с точки зрения романтиков, выражали сущность музыки и ничего общего не имели с современной им музыкальной теорией.

Романтическое воображение «входит» в музыку, минуя ее теорию, трансформируя ее облик, дополняя ее своей логикой, по-своему ее структурируя. Романтики разошлись с аналитической музыкальной наукой не по причине невежества, но в силу нежелания вообще признать научный подход; о них можно сказать то же, что Дж. Фетцер утверждал о Клеменсе Брентано: «Он инстинктивно восставал против аналитического подхода к музыке, против любой попытки проанализировать ее магическое воздействие научными средствами» (*84*, 15).

Личные модели музыки

Особенность этих мифологизированных структур – в их индивидуальном характере. В кругу романтиков получает широкое распространение новый трансмузыкальный феномен – предназначенные для небольшого круга близких людей, а порой и для самого себя (в форме дневниковых записей) рассуждения о «сущности музыки», не имеющие ничего общего с музыкальной наукой и носящие, как правило, характер крайне субъективной, полупоэтической словесной импровизации. Романтик, исходя из своего личного слухового опыта, из своих отрывочных знаний о музыке, изобретал собственную «структуру» музыки, ее «образ», вокруг которого и строилась его личная «теория музыки». Другая важнейшая черта этих полуфантастических «теорий»: они как бы сшиты на вырост – слишком широки для одной музыки; в них заведомо и заранее оставлено место для того, по отношению к чему музыкальное может стать символом.

Покажем это на одном примере. Романтическое воображение здесь, отправляясь от самых, казалось бы, строгих понятий научной теории, совершает головокружительный прыжок в мистические глубины мира; истины «рациональной» науки тут же перерабатываются в символико-фантастические структуры.

В одном из своих писем Беттина Брентано рассказывает о том, как ее музыкальный наставник, Ф. К. Хофман, пытался преподать ей учение о родстве тональностей и о модулировании путем «простых гармонических прыжков» – сопоставления аккордов, при котором посредствующий аккорд лишь подразумевается. Эти сухие сведения претворяются в воображении Беттины в грандиозную мистическую картину «звучащего мироздания», причем посредствующие аккорды, о которых говорил Хофман, у Беттины превращены в медиаторы, позволяющие звучащей материи стать самовыражением божественного бытия, а родство тональностей переосмыслено в идею мирового родства всех тех сущностей и существ (включая человека и животных), в которых может совершаться «музыкальное» самопорождение стихий-духов:

«Сегодня утром Хофман сказал: “Простой гармонический скачок – это когда между двумя рядом лежащими аккордами ты умом слышишь некий третий аккорд”. – Я не слышу этот аккорд умом; меня захватывает лишь то, что я чувствую, а не то, что я понимаю. – Поверь, музыка воздействует, вдохновляет, восхищает не звуками, которые мы слышим, но силой переходных, промежуточных гармоний; они своей неслышимой духовной силой удерживают близ себя слышимую телесную душу музыки. – Именно это так

колоссально воздействует на нас – то, что слышимое влечет нас к неслышимому; ведь один звук роднит нас со всеми остальными тонами, а все – с каждым в отдельности (...). Без одного всё – ничто; без всего – ничто единичное. От одного лишь вздоха закружилось все творение: огонь, земля, воздух и вода; вся жизнь и все бытие суть бракосочетание этих четырех духов, которыми и живет мироздание (...). Музыка – самопорождение и взаимопроникновение этих четырех стихий. Во всяком живом существе порождаются стихии; это – дух, который и есть – музыка. И у животного есть своя музыка, оно чувственно пронизано водой, воздухом, землей и огнем, их духом, самозарождающимся в нем (...). Нет, не то, что мы воспринимаем чувствами, – истинное наслаждение – нет! – скорее то, что побуждает наши чувства к со-бытию, сотворчеству; вот жизнь, вот наслаждение – действовать! Довольно, духи царили во мне, пока звучала музыка, они явственно взывали ко мне: "Возьми скрипку и вступай, как подсказывает тебе сердце, тогда и ты сможешь участвовать в расширении гармонического потока, сможешь возвысить его, пустив в действие кипение твоего восторга, – и там, на вершине, распластаться, ощутить себя в каждом тоне, ведь твой голос – в родстве с ними". Кто постигнет учение о гармонии и сможет с умом его применять, тот будет тайно властвовать над миром, да так, что этого никто и не заметит; все мироздание зазвучит для него, как одна симфония, и вся мировая история будет барабанить, свистеть и дудеть к его великому всемирному удовольствию» (*51,* 106-107; частично также в: *30, 2,* 64-65).

Какой же представляется структура музыки воображению Беттины? Исходное понятие ее стихийной музыкальной эстетики – «тон». Что же связывает между собой тоны, превращая их в музыку? «Родство», «сродство» – Verwandtschaft. «*... Звук пробуждает родственные себе звуки, все вместе они вдвойне, всесторонне усиливают эхо, и пробуждается вся гармония...»* (*30,* 2, 63); или в другом месте: «*...Всякий тон выражает и свой аккорд, всякий аккорд – и родственные ему аккорды, и все это родство пронизывается вечно изменчивым потоком гармоний, вечнопорождающим духом Божиим»* (*51,* 277).

Понятие родства в музыкальной «теории» Беттины становится едва ли не центральным благодаря своей расплывчатой антропоморфности[14]: порождение музыки, по Беттине, – это цепная реакция пробуждения родственных связей, в которую вовлекается и человек. «*...И когда мы смотрим на звезды, то наши мысли начинают звучать вместе с ними, потому что мы сами относимся к се-*

мейству родственных с ними аккордов...» (*30,* 2, 63-64). Образ музыки у Беттины – по сути своей трансмузыкальный – можно в общем виде представить как лавинообразное нарастание всемирного родства, в конце концов приводящее и к человеку. Таким образом, человек у Беттины не исполнитель или слушатель, но составная часть самой музыкальной структуры, пусть и романтически мифологизированной, – тон в мелодии мироздания. Эта антропоморфизация музыкальной структуры, разумеется, отражается и на представлениях Беттины о музыкальном восприятии: больше нет противостоящих друг другу музыки и слушателя, но есть некая потенциальная область «родства», внутри которой находятся и музыка, и слушатель; музыка воспринимается как призыв к участию в актуализации родственных связей, призыв к «со-бытию, сотворчеству».

Гуманизирующая мифологизация музыки у Беттины основана на простом, в сущности, приеме: в описание музыки протаскивается антропоморфное понятие (в данном случае – родство), создающее внутри музыкальной структуры (которая в то же время служит и музыкальной моделью мира) место для человека-«тона», родственного музыкальным созвучиям. Но именно благодаря этой уловке модель музыки становится, подобно языку, орудием понимания: ее можно использовать как средство самоанализа (что Беттина тут же и делает), как алгоритм души, позволяющий человеку истолковывать себя и упорядочивать свое душевное состояние по законам звуко-космоса. Так получается, что модель музыки – в то же время и мощное «когнитивное орудие» романтического сознания.

Порой звукомузыкальная модель может строиться вокруг простейшего звукового феномена, который в этом случае рассматривается как центральный несущий элемент музыкальной структуры, ее принцип, и наделяется трансмузыкальным символическим значением. Таков, в частности, феномен эха, занимающий почетное место в акустическом мире романтиков. Жозеф Жубер, поразительно чуткий к разного рода эффектам (в том числе и акустическим), обусловленным той или иной конфигурацией пространства, предпринял наиболее радикальную попытку истолковать эхо как формообразующий принцип музыки. «*Всякому звуку в музыке необходимо эхо... ; Поэзию создает небо, или перспектива. Музыку создает эхо»,* – замечает он в своем дневнике (*48,* 312, 333).

Что хочет этим сказать Жубер? Его «пространственное» мышление и музыку не может помыслить вне пространственных категорий. Эхо оказывается своего рода посредником-медиатором между звуком и пространством; музыка, имитируя своими повторами эффект эха, тем самым воспроизводит структуру того пространства,

в котором она звучит и для которого она предназначена. В музыке, написанной для обширного, «гулкого» пространства, больше «эхообразных» повторов, чем в музыке камерной.

«*В одноголосном церковном пении несколько нот, распеваемых на один и тот же слог, имитируют: первая – голос запевающего, остальные – то, как вторят его голосу хор или толпа, отзвуки сводов или стен. Настоящая общедоступная музыка. Хор в ней имитирует толпу, пение в ней имитирует хор. Кроме того, в ней пение заставляет ощутить и место.* [Настоящая общедоступная музыка] *предназначена для того, чтобы наполнять собой купола и обширные нефы соборов. Ее унисоны развертываются последовательно. Толпа утраивает и удесятеряет каждый звук. Эхо присутствует в самом пении. И заметьте, что в песнопениях, посвященный торжествам, соответственно больше повторов, потому что в дни торжеств церемонии проводят в зданиях более обширных или заполненных большей толпой – там соответственно должно быть больше голоса, больше последований звуков* [распетых на один слог? – А.М.], *больше отзвуков»* (дневник, 16 ноября 1805; *112, 2,* 523).

Эта фантастическая музыкальная теория, впрочем, тут же обретает трансмузыкальный, символический смысл: оказывается, эхо – не только формообразующий принцип в музыке, но и знак, символ насыщенности пространством любого художественного произведения, любого текста вообще. Чтобы понять, что́ означает для Жубера это метафорическое «пространство» внутри текста, нужно напомнить об оригинальной категории его эстетики – понятии «пустоты». Все прекрасное должно иметь в себе «пустоту», чтобы в душе родился отзвук, эхо. «*Полые идеи. Прекрасный смысл, который приобретает это выражение, если истолковать его в хорошую сторону. Полые как дворец, а не как пещера. Полые; и в них можно войти, и обнаружишь в них чудеса, богатства и красоты...»* (дневник, 9 марта 1799; *112,* I, 197-198). Речь идет об «ассоциативной гулкости» любого вербального или невербального текста, о его способности создавать вокруг себя некий имажинативный горизонт из потенциально сопряженных с этим текстом, но невысказанных смыслов и образов. Пустота у Жубера, как и пространство в современной физике, наполнена «виртуальными частицами» смыслов, образов, идей.

В пространственном мышлении Жубера любое произведение и вообще любая работа воображения должны завершаться эхом, которое не что иное, как знак открывающейся во всякой подлинной концовке «пространственной» перспективы (напомним, что у Жу-

бера речь идет о метафорическом пространстве – символе смысловой разомкнутости, насыщенности виртуальными смыслами). И зачин, и концовка у Жубера повышенно пространственны; зачин, как мы помним, изображает «воздух перед фасадом» – а вот что Жубер пишет об «отзвуке» в концовке: «*...все заканчивается некой идеей, которая подобна отзвуку. Как и звук, она приобретает характер перспективы, которая ею открывается, и чувства, которое она порождает. Все те, кто вызывает эхо на инструменте, оказывают на нашу душу то же двойное воздействие, делая ее восприимчивой одновременно к пространству и мере (mesure), к пространству как к некой новизне (nouveauté), к мере как порядку...»* (7 сентября 1803; *112,* I, 399). Эхо – образ ассоциативной гулкости, требуемой Жубером от любого текста – незаменимо и как пограничный момент всякого произведения: закрывая текст, оно в то же время открывает его в «новизну» окружающего текст «пространства».

На примере простейшего акустического феномена мы проследили весь путь романтического воображения: акустический эффект переосмыслен в формообразующий принцип музыкальной структуры, а тот, в свою очередь, – в слово-символ, используемое для оценки композиционного и вообще эстетического качества любого текста. И нас уже не будут смущать жуберовские суждения такого рода: «в этом тексте нет эха», «это стихотворение рождает эхо» и т. п.; название акустического феномена стало универсальным словом метафорического языка романтика, из плана звукомузыкального перешло в план символический.

У каждого романтика в мире вещном или духовном подобран свой излюбленный «двойник» музыки, ее коррелят. У Беттины музыка особенно часто вызывает аналогию с ночным космосом, звездами (с ними музыка и слита в единый континуум – «звукокосмос»), у Жубера музыка ассоциируется с гулкой таинственной залой, множащей звуковые повторы (его континуум – «звукопространство»). Для Кольриджа же центральный феномен звукомузыкального мира, как и для Жубера, – повтор, эхо. Но его музыка обращена не вовне, а вовнутрь. Трансмузыкальный континуум Кольриджа можно определить как «звук-память», ибо структуре человеческой памяти кольриджевская музыка наиболее сродни. В музыке Кольриджа захватывают моменты полной или частичной повторности звеньев музыкальной ткани; из наблюдений над повторностью рождается специфически кольриджевский способ мифологизации музыкальной структуры. «*Многократные эхо и повторы звуков в хорошей*

музыке», – записывает он в записной книжке (февраль 1808; *72,* 3, № 3260).

Антропоморфным отражением образа-понятия эха становится другое важное для стихийной музыкальной эстетики Кольриджа понятие: узнавание. В музыке как форме развития явлен феномен постоянной переклички прошлого и настоящего, постоянного воздействия прошлого на настоящее.

«*Высший разум, который производит или контролирует человеческие поступки и события человеческой жизни, часто представляется мистиками под именем и в облике Высшего музыканта. Сам я не одобряю этих метафор: они свидетельствуют о нетерпеливом стремлении постичь то, что не входит в число предметов, назначенных для нашего разумения. Но несомненно, у хорошей музыки есть одно превосходное свойство, аналогию которому мы можем, без всякого мистицизма, усмотреть в исторических хрониках. Я имею в виду то чувство узнавания, которое сопровождает ощущение новизны, испытываемое нами при слушании и самых смелых пассажей великого композитора. Когда мы слушаем симфонию Чимарозы* [очевидно, Кольридж имеет в виду какую-то оперную увертюру – А. М.], *нам кажется, что звучащая в данный момент мелодия не только напоминает, но и возрождает какой-либо предшествовавший раздел, иной, и все-таки тот же самый! Каждая часть, как бы обращаясь назад и воскрешая дух уже отзвучавшей ранее мелодии, в то же время предвосхищает и словно бы пытается догнать то, что еще только должно наступить; и музыкант достигает вершины своего искусства, когда, преобразовав настоящее при помощи прошлого, он в настоящем сочетает прошлое с неким созвучным, подготовленным будущим. Мысли и чувства слушателя движутся в том же направлении: воспоминание сливается с предчувствием, а надежда и память* (...) *становятся единой двояколикой силой. Подобный эффект читатель может испытать над страницами истории... События и характеры разных эпох, как мелодии в музыке, напоминают друг о друге, а присущие каждому из них особенности не только придают сходству очарование и остроту, но и делают целое более доступным для понимания»* (*72,* 4, part I, 129-130).

Кольридж убежден в то же время в надвременной природе музыки. Время – не способ или форма существования музыки, но материал, которым она «играет», созидая свою структуру – в принципе вневременную. В записной книжке Кольридж рассуждает: «*Свет отрицает время. Это обнаруживается (...) в звуке, в музыке, которая хотя и связана со временем, все же – поскольку она есть гармо-*

ния – является организованным целым или соприсутствием в этом времени...» (1816; *72,* 3, № 4319).

Структура музыки идентична структуре человеческой памяти; феномен музыкального развития – в магической способности сопрягать, вновь соединять в соприсутствии (copresence – важное для Кольриджа слово!) разделенное во времени, присутствующее и отсутствующее. Но тут и оказывается – вновь типично романтический «антропоморфный» перенос! – что память в принципе музыкальна: «*Ночью в опере* [в Сиракузах Кольридж посещал спектакли итальянской оперной труппы – А. М.], *сентябрь, 27, 1804, размышляя над природой "встречающей души" в музыке, кажущегося узнавания и т. д. и т. д., и вдруг меня осенило полное объяснение памяти природой аккорда (аккорд вызывает призрак воспоминания, потому что воспоминание – всегда созвучие*» (*72,* 2, № 2192). Следующий перенос этой «музыкально-мнемонической» структуры (в основе которой – идея парадоксального соприсутствия присутствующего и отсутствующего) – уже эстетического плана: в стихах лорда Байрона Кольридж обнаруживает «*эту единственную неулетающую музыку, которая никогда не становится вчерашней, но постоянно воспроизводит себя саму...»* (письмо к Байрону, 1815; *70,* 4, 559-560).

И Фридрих Шлегель в своих литературных дневниках пишет о повторе как основном принципе музыкальной структуры, но его в повторе интересует совсем иное, нежели Кольриджа, – не способность «делать присутствующим отсутствующее», но скорее свойство создавать симметричные структуры, подобные узорам, орнаментам. Музыкальное воображение Кольриджа устремлено к идее памяти, воображение Шлегеля – к идее симметрии, орнамента, в котором проявляется комбинаторное остроумие человеческого духа. Шлегеля привлекает антитеза повтора-контраста: по его мнению, в музыке – царит либо «повтор» (принцип «вариации»), либо «контраст» (принцип «контрапункта»): «*Контрапункт музыкантов основан на антитезисе – в то время как вариации музыкантов на тезисе (повторение темы)*» (1797-98; *147,* 65).

Присутствия в любом тексте симметричных повторов или контрастов достаточно, чтобы говорить о его музыкальности: «*К музыкальному единству сентиментального романа и самого философского романа относятся также симметричные возвращения темы –*» (1797-98; *147,* 65), «*в шекспировском обращении с новеллами – много контрапункта»* (1797-98; *147,* 123). Впрочем, оба принципа могут и сочетаться: «*Всякий сонет* [Шекспира – А. М.] *– решетка из тезисов и антитезисов, и завершается очень музыкально, син-*

тезом» (1797-98; *147,* 124).

Нетрудно заметить, что в этой несложной модели музыкального изначально оставлено обширное место для «другого»: она «подходит» к закономерностям природы, а с другой стороны, – к правилам, по которым «играет» человеческий разум. Шлегель сближает – именно через принцип повтора – музыку то с простейшими звуками природы, то с высшей способностью человеческого разума – «остроумием». С одной стороны, «*в мелодии есть что-то сходное с рифмой – возвращение полностью сходных звуковых индивидуальностей»* (1800; *147,* 183), а «*повторение тонов в рифме – лишь возврат к языку природы. Все животные постоянно повторяют один тон: водопады, гром и им подобное –»* (1798-1801; *147,* 206-207).

Повтор – не только основа музыкальных структур, но и общий принцип языка природы. С другой стороны, искусство повтора, организации материала по законам симметрии – уже в ведении человеческой способности остроумия: «*Музыкальные повторения одной и той же темы у Канта. – Комбинаторное остроумие – лучшее у Канта»* (*147,* 98). Так и у Шлегеля простейшая звукомузыкальная данность, возведенная воображением в основной принцип музыки, становится универсальным словом о мире, ключом к пониманию разнообразных вещных и духовных явлений.

И Беттина, и Жубер, и Кольридж, и Фридрих Шлегель в своих символических моделях музыки актуализируют лишь одно ее измерение – горизонтальное: они замечают в музыке только процессуальную сторону, ее развертывание во времени. Стихийная музыкальная эстетика Клеменса Брентано, напротив, дает нам любопытный пример мифологизации звукомузыкальной вертикали.

Дж. Фетцер в своей книге о Брентано отметил особое символическое значение, которое приобретают в его текстах низкозвучащие музыкальные инструменты (особенно контрабас): их игра символизирует «вторжение грубой реальности в эскепистский мир снов» (*71,* 72), вообще всякое возвращение от иллюзорной радости, экзальтации к сознанию изначального трагизма бытия.

Представляется, однако, что дело не столько в «инструментальном символизме», о котором пишет Фетцер, сколько в типичном для работы воображения Брентано расслоении музыкальной ткани по вертикали – на два в смысловом отношении не только самостоятельных, но и антагонистических пласта. Согласно Брентано, музыка состоит из баса, медленное движение которого подобно скорбному созерцанию; и верхних голосов, живость которых олицетворяет сиюминутную, преходящую радость-экзальтацию.

Но эта структура замечательным образом соответствует структуре мироощущения самого поэта[15].

В одном из писем Луизе Гензель Брентано пишет о противоречии между собственной внешней веселой живостью и неподвижностью своего внутреннего самосозерцания, скованного печалью: «...У *меня не хватает силы, чтобы заставить себя замолчать совсем, и тогда я вновь возвращаю словам их внутреннюю живую независимость, и речь весело хозяйничает себе как хочет, в то время как моя душа лежит в страхе, печали и томлении и лишь изредка прорезает, как бас созерцания, стремительно скачущую мелодию, членя ее и упорядочивая».* Ему очень нравится, продолжает Брентано, музыка полонеза, «*потому что в ней быстрая мелодия движется в медленном ритме, так же как мелодия моей живости движется на фоне меланхолии или, вернее сказать, обоснованного уныния по поводу моего ничтожества и моей тяжкой вины»* (декабрь 1816; *61, 2,* 182-183).

Структура музыки, порожденная воображением Брентано, полностью вмещает и его самого, всю его душу с ее наигранной поверхностной веселостью и глубинной неподвижной печалью. Но кажется, что все очерченные нами трансмузыкальные структуры возникали из наблюдений над сочетаемостью, сродством музыки с иными мирами – духовными и вещными; над ее движением, перетеканием «в другое». Словно бы Беттина, слушая музыку, наблюдает за звездным небом; Кольридж рефлексирует над парадоксами собственной памяти; Брентано погружен в горестное самосозерцание; Жубер размещает музыку в пространстве, как некое здание; Шлегель сопоставляет ее узоры с орнаментом поэтического текста...

Стоит лишь немного изменить направленность этой модели, сориентировать ее не на звучащий мир, а на те или иные феномены духовного бытия: судьбу, любовь, личность в ее самоощущении и диалоге с другим «я» – и «модель сочетания музыки и другого» становится уже «музыкальной моделью другого», а музыкальное открывается нам как чистая функция духовного быта, орудие (само)понимания и диалога.

ЗВУКОМУЗЫКАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ В ДУХОВНОМ БЫТУ

Из приключений музыкальной лексики

Мы остановимся здесь на трех музыкальных лексемах романтического словаря, которые можно причислить к узловым точкам романтических представлений о мире, искусстве и человеке. (В то же время наш выбор в известной мере случаен, ибо в словаре романтизма можно найти и другие понятия, имеющие не менее важное символическое значение). Слова, выбранные нами, обозначают вполне обыденные реалии: в первом случае это всего-навсего любой отдельно взятый звук, во втором – музыкальная игрушка, в третьем – вид искусства, широко распространенный в быту и всем доступный. Эти повседневные музыкальные «вещи», сами по себе элементарные, обрастают в романтическом воображении целым комплексом смыслов.

Тон

Уже шла речь о том, что элементарные, монотонные неструктурированные звуки могли занимать романтическое воображение не меньше, чем сонаты и симфонии. Шум ветра, водопада, даже скрип коньков по льду провоцировали Кольриджа на психологические наблюдения и философские спекуляции едва ли не в большей степени, чем настоящая музыка. Эолова арфа волнует Гофмана так же, как музыка Моцарта. Чем же было для романтического воображения простое, элементарное звукового мира; какие смыслы придавались им предельному случаю элементарного – одному отдельно взятому звуку?

В понятии «элементарного» можно усмотреть слияние двух значений: «элементарное» – это «простое», но и – благодаря своей этимологии (латинское «elementum» – стихия, первоначало; это значение сохраняется и в английском и немецком element, Element) – «стихийное». Эти два значения были породнены и в романтическом воображении: стихийная первооснова жизни обнаруживала себя в простом – например, в единичном звуке. Воображение романтиков было настроено на элементарное, и единственный звук не только обладал для них эстетической значимостью *(«один-единственный прекрасный звук стоит большего, чем длинная речь»,* – записывает в дневнике Жубер; *114,* 2, 60), но и получал в выстроенной

ими картине мира целый спектр значений и применений. Можно сказать, что «длительный процесс семантизации отдельного, относительно долгого звука» (*4,* 106), через который прошло музыкальное сознание, да и вообще слух европейского человека, в романтическом воображении привел к особенно значительным результатам, оказавшим влияние и на далекие от музыки сферы духовной жизни, и на саму романтическую картину мира.

Как соотносится в звуковой психологии романтика отдельный звук с звучанием цельного музыкального произведения? Оказывается, обособленный, простой, но уже эстетически значимый тон может мыслиться и как бытийно предшествующий цельной структурированной музыке – но и как возникающий, выделяющийся из музыкального произведения в качестве его итога, квинтэссенции.

Согласно Жан-Полю, звук-музыка существует еще до появления структурных моментов музыкального (лада, ритма и т. п.): «*...поющийся звук – сам по себе уже музыка, еще до всякого такта, мелодии и гармонического усиления...*» (*18,* 63). По Шлейермахеру, отдельный ритмизированный звук (тон) уже может производить художественное воздействие (*148,* 118). Итак, есть некий «празвук», Urlaut, предшествующий музыке, но в то же время уже музыкой являющийся.

Другой ход романтического воображения: музыка редуцируется до одного-единственного элементарного звука, как бы суммирующего весь ее смысл. В рассказе Гофмана «Автомат» мелодия, некогда услышанная героем от покорившей его сердце незнакомки, редуцируется в его воображении до отдельного звука, не только не теряя при этом в выразительности, но даже приобретая завораживающую экстатичность: «*Когда турок произнес роковое слово, мне показалось, что я услышал рыдающую мелодию "Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora" в отдельных, оборванных звуках – а затем передо мной снова словно бы пролетел всего один-единственный выдержанный тон божественного голоса, который я слышал той ночью...*» (*104,* 1, 416).

В «Крейслериане» безумный Крейслер сочиняет некое адажио, которое оказывается «всего-навсего протяжным звуком голоса Юлии, умчавшим в небеса исполненного любви и блаженства Ромео» (*13,* 82). Однако с позиций гофмановского слуха в безумном сочинении Крейслера нет ничего странного: оно лишь доводит до логического завершения определенную тенденцию гофманской акустики. Упоминания отдельного долго выдержанного тона у Гофмана настолько часты, что словосочетания «lang ausgehaltener Ton», «langgehaltener Ton» и тому подобные можно считать устойчивыми

формулами его текстов. Выдержанный тон – точка музыкального экстаза, в которой «неземной восторг» останавливает время. Если вслед за Д. Перкинсом признать существеннейшей чертой романтического мироощущения «поиск постоянства», бегство от «фрагментарности повседневного опыта» в область неделимо-цельных, всеобъемлющих и как бы соприкасающихся с вечностью впечатлений, каковы, например, созерцание природы для Вордсворта или экстатическое самозабвение в пении соловья в знаменитой оде Джона Китса (*132,* 12-13), то для Гофмана такое «постоянство» следует усмотреть в долго выдержанном тоне женского голоса: «*...Мои глаза непроизвольно закрылись, и мне показалось, что пылающий поцелуй обжег мои губы: но поцелуй был звуком, надолго задержанным, словно от ненасытимого томления»* («Дон Жуан»; *103,* 87).

Этот выдержанный тон мелоэротического экстаза – предел, к которому, по Гофману, стремится хорошее женское пение. Повсюду Гофман неодобрительно отзывается о руладах, трелях, колоратурах – словом, о любых формах легкомысленного уклонения звука от постоянства, континуальности, о «полном избегании любых выдержанных звуков», как выражается сам Гофман («Крейслериана»; *103,* 373). Зато Терезина в рассказе «Фермата» вызывает восторг героя: она «*не исполняла рулад – лишь простой форшлаг, в крайнем случае, мордент, но ее долго выдержанный тон сиял из мрачных ночных глубин...»* (*104,* 1, 80).

Слово «тон» – одно из главных в словаре романтиков. Его смысловая перспектива обнаруживает себя в перекличке двух его значений. Тон – это и отдельно взятый звук, цвет, нюанс – словом, некий простейший, элементарный, далее неделимый компонент палитры – звуковой, цветовой, словесной. Но тон – это и характер, окраска целого, некое преобладающее в сложном целом настроение. Требование главенствующего тона в любом произведении, тона как характера целого, при всей своей неясности, для романтиков всегда безусловно. Ф. О. Рунге в одном письме приводит перечень качеств, которыми должно обладать хорошее живописное полотно: «тон» – высшее из них (*47,* 456). Ф. Шлегель в литературном тексте различает «дух» («определенные единство и цельность» свойств произведения) и «тон» («неопределенное единство свойств»). «Тоном» – этой «неопределенной цельностью» – обладают, видимо, лишь романтические произведения: «у классических сочинений» есть «только стиль» (1797-1798; *147,* 59).

Есть произведения, которые обладают «тоном», и есть – которые им не обладают. По-настоящему прекрасны лишь первые. Гёльдерлин в одном из писем требует для трагических и сентименталь-

ных «предметов» в литературе неких соответствующих им «тонов». Эти тона Гёльдерлин описывает так, как обычно описывают музыку, – различие между характерами сентиментального и трагического произведений подвластно словесному выражению лишь в той мере, в какой можно описать различия в характере музыки. Гёльдерлин прибегает либо к довольно абстрактным псевдомузыкальным «динамическим» и «темповым» определениям (он говорит о «громкости», о «краткой быстроте»), либо к чуть менее абстрактным категориям музыкальной характеристичности (противопоставление «мощи» и «нежности»):

«*Если трагические предметы предназначены* для *того, чтобы развивать их в гармоническом чередовании громких, значительных, самостоятельных тонов и, по возможности избегая второстепенного, изображать целое, состоящее из мощных, значительных деталей, то сентиментальные предметы, например, любовь, всецело предназначены для того, чтобы развивать их не в значительных и гордых, твердых тонах* (...), *но с этой нежной робостью перед деталями и в гармоническом чередовании низких* (*tiefe*), *полнозвучных* (*volle*), *элегических и, благодаря выражаемым ими томлению и надежде, многозначительных тонов; и идеал живого целого изображать не с этим напряжением мощи в каждой детали, не с этой захватывающей поступью и с этой быстрой краткостью, но окрыленно, как Психея и Амур, и с задушевной краткостью...»* (3 июля 1799; *106,* 375).

В высказываниях о тоне как характере целого прочитывается и первый, исходный смысл слова «тон»: романтическое воображение привлекает заманчивая возможность редуцировать характеристику сложного целого к некоему простому, неделимому качеству, якобы лежащему в основе этого целого и постоянно просвечивающему сквозь него. Единство «тона» – господство в органическом целом неделимого качества, как бы подытоживающего его суть, – условие всякой живой цельности, какой является произведение искусства, но также и музыкальный инструмент, человек.

Согласно романтическому мироощущению, всякий сложный организм имеет свой «основной тон» (Grundton); все остальные «тоны» этого организма либо сводимы к основному тону, либо выводимы из него. Можно утверждать, что романтики в данном случае мифологизируют понятие тоники, перенося его из области специально-музыкальной на самую «суть вещей». Принцип тоникальности, понимаемой очень своеобразно, как постоянное просвечивание основного тона сквозь игру остальных тонов, находил применение и в философских системах, и в бытовой психологии романтиков.

Гёльдерлин, уже на пороге надвигающегося безумия, ощущая болезненность своего психического состояния, предпринимает попытку извлечь рецепт упорядочения душевной жизни из принципа подчинения тонов «главному тону» – тонике: «*Мне не хватает скорее легкости, чем силы, скорее нюансов, чем идей, скорее многообразия подчиненных тонов, чем главного тона, скорее теней, чем света; и все это по одной причине: я слишком избегаю в повседневной жизни всего обыденного и обыкновенного (...) Поскольку я ранимее, чем многие другие, то я тем более должен стремиться получить пользу от вещей, которые действуют на меня разрушительно, должен принимать их* (...) *лишь в той мере, в какой они могут служить моей настоящей жизни. Там, где я с ними сталкиваюсь, я должен заранее принимать их как неизбежные предметы, без которых я никогда не смогу полно выразить свою сокровеннейшую сущность. Я должен вобрать их в себя, чтобы при случае (как художник, если я однажды захочу и смогу быть художником) изобразить их как тени моего света, воспроизвести их как подчиненные тоны, среди которых тон моей души выступит еще живее»* (12 ноября 1798; *106,* 322-323).

Идея «основного тона», вполне музыкально трактуемого, понадобилась и Шлейермахеру, чтобы выразить свое понимание сущности христианства. Согласно Шлейермахеру, специфическое чувство, лежащее в основе христианского мироощущения *(«Как назовете вы чувство неудовлетворенного влечения, направленное на предмет великий, бесконечность которого очевидна для вас? Что ощущаете вы, когда находите, что священное теснейшим образом соединено с обыденным, возвышенное – с мелким и незначительным?..»),* – это главный тон существования подлинного христианина, тон, которому должны быть подчинены остальные «тоны» его жизни. Высшая «виртуозность» (тоже музыкальное слово!) христианина в том, чтобы заставить этот основной тон постоянно звучать среди всех прочих тонов, чтобы основное чувство-тон превратилось из обособленной сущности в качество целого. Это чувство не овладевает настоящим христианином временами – «*эта священная печаль (...) сопровождает любую радость и любую боль, всякую любовь и всякий страх; и в его гордости, как и в его смирении, она остается главным тоном, к которому тяготеют все остальные»* (*145,* 218-219).

Таким образом, правильное построение жизни возможно, с позиций романтической этики, лишь при соблюдении неких музыкальных (вернее, уже трансмузыкальных) правил, среди которых и правило подчинения всех «тонов» души основному тону. Отход от

правила «единственного тайного тона» мог вызывать в кругу романтиков очевидное неодобрение. Это подтверждается характерным рассказом Л. Тика, воспроизведенным Р. Кепке, биографом писателя. Тик, как известно, был мастерским чтецом: читая пьесы в лицах, он неожиданно менял голос до неузнаваемости, переходя, как выражается Кепке, со слов Тика, в «чужой тон». За это Тик получил от композитора И. Рейхардта следующий выговор: «*Вы злоупотребляете вашим голосом и подвергаете его опасности. Всякий музыкальный инструмент настроен на определенный тон, и задача виртуоза – разрабатывать этот тон все чище и полней. Чем лучше это удается, тем вернее и эффект. Точно так же обстоит дело и с человеческим голосом. Всякий голос имеет свой особый основной тон. Задача* в *том, чтобы извлечь из этого тона все возможные нюансы. Произвольно путая свой естественный тон с чужим, ненатуральным, вымученным, мы рискуем потерять этот тон и погубить наш голос ради суетных эффектов»* (*94,* 67-68)

Единство тона (в соединении двух значений: тона как единичного звука и тона как окраски целого) – этико-музыкальный принцип, регулирующий поведение музыканта и чтеца, но также и всякого человека, всякого живого существа вообще. «У *всякого человека – своя гласная»,* – бросает однажды Новалис (*30,* 1, 311), а Ф. Шлегель в том же духе, хотя и более осторожно, говорит о «звуковой однородности», присущей всякому живому существу: «*Каждый звук живого существа имеет специфический смысл, и даже однородность множества звуков не лишена значения. И если отдельный звук означает мимолетное состояние, то эта однородность – устойчивую особенность. Она представляет* собой *звучащую характеристику, музыкальный портрет индивидуальной организации. Так, многие виды животных повторяют один и тот же звук, как бы желая подтвердить миру свое тождество, – они рифмуют»* (*46,* 103).

Разрабатывая тему «единственного тона», Ф. Шлегель, в конце концов выходит и на вселенский уровень: он дает «пра-единому космическую интерпретацию, напоминающую архаические представления о звуке как мировом принципе» (В. Виора; *159*, 299): в стихотворении «Кустарники» он пишет о тихом тоне, который неизменно просвечивает сквозь все звуки «пестрого земного сна»[16] – Роберт Шуман взял четверостишие из этого стихотворения эпиграфом к своей фантазии до-мажор.

Почему же именно с понятием тона, музыкально-акустическим по своему происхождению, романтики столь безоговорочно связывают выражение сути любой целостности – будь то человек, произ-

ведение искусства, весь мир, наконец? Вероятно, дело в том, что единичный протяженный звук остро переживался романтическим воображением как образ непрерывности, континуальности; как образ непрерывного выявления самотождества, которое, как сказал бы Ф. Шлегель, «рифмует само с собой».

Романтики не боялись монотонности – потому, что она была для них моно-тонностью: торжеством утверждающей себя в господстве «основного тона» органической цельности. «*Кто способен передать лишь один-единственный тон чувства и одушевления, может быть великим поэтом»,* – пишет Ф. Шлегель брату (*139,* 52). Чем «единичней» звук, тем он безграничней в своей выразительности. Кольридж, личностные переживания которого часто бывали созвучны вполне умозрительным построениям немецких романтиков, испытал на себе магию «монотонности» природы, ее загадочного унисона. В письме к жене из Германии он описывает водопады долины Раушенбах и с трудом подыскивает слово для того, что его особенно волнует: «*Как ужасен низкий унисон их нераздельного ропота – это нечто совершенно единое»* (в оригинале трудное выражение: «what a one thing it is»; буквально: «что это за одна-единственная вещь» или «это нечто совершенно одно»); но вот, в следующей фразе, этот унисон природы, это элементарное «совершенно одно» выявляет свою символичность: «*Это звук, который запечатлевает смутное представление о Всеприсутствующем!»* (17 мая 1799; *70,* 1*, 502).*

Как для индийского музыканта ровное, безначально-бесконечное «фоновое» гудение тампуры – невзрачного с нашей точки зрения инструмента с весьма ограниченными возможностями – символизирует высшее в музыке: «звук-Брахман, воплощающий в себе всю полноту бытия» (*27,* 70), так и для чутко слушающего романтика моно-тонные, безначально-бесконечные, элементарные звучания наделяются значимостью высшего рода.

Не случайно романтиков привлекал восходящий к глубокой древности образ поэтически загадочной «акустической элементарности» – статуя Мемнона, издававшая при восходе солнца некий звук. Кристофер Смарт еще в 1750 году сравнивал с древнеегипетской статуей Мемнона инструмент, которому суждено будет воплотить самую суть романтической музыкальности, – эолову арфу. Новалис уже превращает статую Мемнона в символ поэзии: «*Душа поэзии – утренний свет, который извлекает из статуи мемноновы звуки»* (*131,* 2*,* 373); это сравнение заимствуется Жуковским в послании «К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину» (1814): «*Но лишь денницы появленье Вдали восток воспламенит, В восторге мрамор*

песнь гласит. Таков поэт» (*19,* 221). Изображение статуи Мемнона Жуковский помещает на титульном листе первого издания своих «Стихотворений» (СПб., 1815).

И музыку романтики порой уподобляли мемноновым тонам: Брентано в рецензии на постановку «Мессинской невесты» Шиллера называет хоровые группы на сцене «колоннами Мемнона» (*84,* 202). Образ мемнонова звучания, загадочного в своем однообразии, всплывает в рассказе Де Куинси о смерти сестры: «*...Начал дуть какой-то торжественный ветер, печальнейший из всех, что приходилось когда-либо слышать уху. Это был тот самый ветер, что, возможно, на протяжении тысяч веков выметал поля человечества. С тех пор еще не раз, при особенно жарком солнцепеке, мне приходилось замечать, как поднимался тот же ветер, звучавший с тем же мемноновым, глухим и благочестивым нарастанием: в нашем мире это единственный слышимый символ вечности. И трижды в моей жизни мне доводилось слышать этот же звук в тех же обстоятельствах – стоя в летний день между распахнутым окном и мертвым телом»* (*92,* 41).

Умение угадать основной тон личности – одно из главных требований романтической музыкальной этики. Романтики любили подчеркивать текучесть, изменчивость эмоционального облика человека *(«Как меняюсь я через каждый час почти что!»* – записывает 15 апреля 1786 г. Франц Баадер в дневнике; *52,* 18); но романтики верили и в то, что за этой изменчивостью скрыт некий ровный, постоянно себе тождественный «звук» – тоника души.

Музыкальная теория аффектов мало устраивала их как раз потому, что предполагала одну лишь изменчивость без постоянства – без этого ровного, всегда тождественного себе «тона», неизменной тональности души. Шлейермахер вообще считает взволнованное, аффективное состояние несовместимым с музыкальным искусством: «*Чем сильнее возбуждение и страсть, тем менее тон подходит для того, чтобы стать произведением искусства»* – только в состоянии «успокоенной страсти» человек может «изливать себя звуках» (*148,* 92). Музыкальная теория идет здесь рука об руку с концепцией человека: ведь обе можно сформулировать примерно в одних и тех же терминах. Душевный облик человека определяют не «страсти», а «настроение» (Stimmung) – то есть не мгновенно-переменчивое и неуравновешенное, а ровное, постоянное.

А что такое «настроение» по Шлейермахеру? Это тоника души (здесь теория музыки становится теорией человеческой психики) – «*тон духовной жизни»* (*148,* 94), который в душевной глубине сохраняется несмотря ни на что. Например, тон веселости сохраняет-

ся и в состоянии болезни – если он, конечно, истинный тон (там же). Но угадать тонику среди прочих звуков души дано лишь тому, кто умеет внимать, прислушиваться. Это, пожалуй, и есть категорический императив романтической этики. Беттина, отличавшаяся особой эксцентричностью поведения, призывала Людвига Тика в письме прислушаться к ней, как прислушиваются к музыке, и вычленить из переливов ее жизненного стиля один-единственный, главный тон – истинный тон ее души, который придаст смысл и остальным тонам. Она много чего понаписала в этом письме, признается она Тику, «*и кто будет держать это письмо в руках и понимать всё, что там есть, буквально, тот ничего из него не узнает; но кто затаенно прислушивается и подмечает, кто добр ко мне, тот услышит в письме один-единственный тон, который свяжет все остальные тоны в мелодию*» (3 октября 1806; *94,* 276).

Гармония человеческого характера предполагает господство в нем некого одного «благозвучного» тона: так, Клеменс Брентано пишет о «прекрасном христианском тоне и мелодии в характере» одного из своих друзей. По Кольриджу, основой любовного союза между «двумя гармонирующими душами» может стать – даже не взгляд, не пожатие руки, не слово, а – один-единственный звук (тон)! Но его надо угадать... (*72, 2,* № 2130).

Попытку редуцировать значение сложного целого до значимости его элементарной единицы – «тона» – романтики предприняли в своих учениях о языке. А. В. Шлегель в «Размышлениях о метрике» приписывает гласным звукам языка определенные значения, организуя их в своеобразный смысло-цвето-звукоряд: ряду немецких гласных a-o-i-ü-u, по Шлегелю, соответствует цветовой ряд (красный – пурпурный – небесно-голубой – фиолетовый – темноголубой) и ряд эмоционально-смысловых констант, своего рода «этосов»: юность, радость – благородство и достоинство – сердечность и любовь – тихая отрада, нежная жалоба – печаль, меланхолический покой (*112*, 120). Уже в наше время предпринимались попытки связать «звукосмыслы» Шлегеля с современной ему поэтической практикой: так, Дж. Фетцер, выделяющий в звуковой партитуре стихотворений К. Брентано основной звуковой комплекс «a-e», утверждает, что трактовка «звукосмысла» «a» у Брентано совпадает с его интерпретацией А. В. Шлегелем.

В музыкальном отношении интереснее попытка редукции речевых значений до «значений» отдельных звуков, предпринятая А. Ф. Бернгарди в шестой книге его «Учения о языке». Свой метод Бернгарди и определяет как «метод редукции», его суть – в сведении языковых явлений к «междометиям», к «чистым звукам ощу-

щений» (*58,* 247). Любое проявление речевой деятельности рассматривается Бернгарди «*как тон и элемент в ряде тонов*» (*58,* 247). Возможность смыслообразования в языке обусловлена тем, что «*гласные звуки изначально были посвящены изображению ощущений*». «*Рассмотрим ряд гласных,* – пишет Бернгарди, – *как некое целое: мы увидим, что они составляют единый, естественный для каждого человека звукоряд, и в нем мы усматриваем первую примету подлинной, истинной музыки, которая становится возможной благодаря речи и действительно осуществляется в стихе, рифме, ассонансах»* (*58,* 263).

Но как может совершиться этот скачок от отдельного звука к выражению (или, как говорит Бернгарди, изображению) чувств-ощущений? Все дело в своеобразном психологическом формализме Бернгарди. Между «ощущениями» он видит прежде всего количественную разницу: «ощущения» могут быть либо «медленными», либо «парящими», либо «быстрыми», либо «стремительными» (263). Различие «в быстроте» ощущений передается музыкально – такими же количественными различиями в высоте тона. Понимая музыку как систему чисто количественных отношений (более или менее медленно, более или менее высоко и т. п.), Бернгарди смело переносит эту модель на структуру языка и даже человеческой психики. В значения отдельных «тонов» речи Бернгарди включает количественный момент: звук может означать бульшую или меньшую быстроту, медленность и т. п. Звук «*у*», согласно Бернгарди, «означает» что-то неприятное или медленность; «*а*» – ощущение без страсти, развивающееся в равномерном темпе; «*и*» – «все быстро и сильно развивающиеся ощущения»; «*о*» – значительность, большую величину и гармоническую полноту; «*наконец, “е” занимает среднее положение между ясностью “а” и быстротой “и”, тем самым выражая малозначительность, безразличие, запутанность; ясность, затемненную поспешностью*» (265).

Нетрудно заметить, что характеристики Бернгарди, претендуя на описания определенных ощущений, порой просто сбиваются на стиль темпово-динамических ремарок к музыкальным произведениям: так, описание «звукосмысла» «*и*» напоминает шумановское указание «быстро, с силой» (rasch, kräftig) к «Охотничьей песне» из «Лесных сцен». Гласным не столько приписывается значение, сколько предписывается «характер исполнения». Значение гласных у Шлегеля эмоционально-конкретно, у Бернгарди – скорее абстрактно-музыкально; первый наделяет гласные чем-то вроде «этосов», второй – чем-то вроде темпометрического рисунка (гласные «быстрые» и «медленные», гласные «равномерного темпа» и «поспешные» и т. д.).

В основе построений Бернгарди – уже знакомая нам игра двух значений слова «тон»: тон как отдельный звук и тон как характер целого. Каким образом один отдельный тон может присвоить себе качество, возможное лишь у сложного цельного построения, стать вдруг «быстрым» или «медленным»? Бернгарди не смущает эта странность: его устами в полный голос вещает романтический элементаризм, позволяющий описывать сложное как простое и простое как сложное. Органическая многообразная сложность речи может в любой момент обернуться элементарным, неделимым простым: любой из тонов языка может в какой-то момент стать основным тоном, тоникой – и взять на себя ответственность за характер и смысл целого.

«*Положим, поэт в некой драме поручает одному из своих героев рассказ о встрече, которая наполнила его страхом и ужасом; и тогда голос рассказчика неизбежно понизится до "у", а все гласные, имеющиеся в этом рассказе, сохранят интервальные соотношения между собой (...), но только все понизятся, перейдут в диапазон этого "у" – оно станет тоном, из которого будет рассказана вся история; так проявляется возможность преображения речи в музыку при помощи отдельных гласных»* (*58,* 271).

Как голос любимой женщины из всех своих мелодий оставляет в воображении героя Гофмана единственный экстатически ровный тон; как присутствие вечности и Бога для Кольриджа и Де Куинси обнаруживается в одном-единственном звуке; как вселенная у Ф. Шлегеля при условии внимательного вслушивания в нее позволяет извлечь из всей сумятицы звуков единственный самый главный «празвук» – так и эмоциональный тонус речи у Бернгарди в конечном итоге определяется главенствующим в данный момент тоном. Во всех этих случаях романтическое воображение использует одну редуктивную модель: сквозь органически-сложное («пестрый земной сон») многообразие звуков, красок просвечивает простое, элементарное, неделимое, но в то же время сущностное – «один-единственный долго выдержанный тон».

Эолова арфа

...И арфу унылый
Певец привязал под наклоном ветвей:
«Будь, арфа, для милой
Залогом прекрасных минувшего дней;
И сладкие звуки
Любви не забудь;
Услада разлуки
И вестник души неизменныя будь.

Когда же мой юный,
Убитый печалию, цвет опадет,
О верные струны,
В вас с прежней любовью душа
перейдет.
Как прежде, взыграет
Веселие в вас,
И друг мой узнает
Привычный, зовущий к свиданию
глас... (...)

Сидела уныло
Минвана у древа... душой вдалеке...
И тихо все было...
Вдруг... к пламенной
что-то коснулось щеке;
И что-то шатнуло
Без ветра листы;
И что-то прильнуло
К струнам, невидимо слетев
с высоты...

И вдруг... из молчанья
Поднялся протяжно задумчивый
звон;
И тише дыханья
Играющей в листьях прохлады
был он.
В ней сердце смутилось:
То друга привет!
Свершилось, свершилось!
Земля опустела, и милого нет.
(...)

И нет уж Минваны...
Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме,
луна без лучей,
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

В. А. Жуковский,
баллада «Эолова арфа» (1814).

Чем элементарнее в структурном отношении слышимое романтиком звучание, чем ближе оно к первозданному хаосу, тем сложнее оно переживается и описывается. Нам уже пришлось остановиться на этом парадоксе романтического элементаризма. Но, пожалуй, лучшая его иллюстрация – история осмысления романтиками эоловой арфы, этой простой музыкальной игрушки, выросшей в романтическом воображении до масштабов грандиозного символа. Музыкальное воображение романтиков изобретало для прямоугольного ящика со слабо натянутыми и настроенными в унисон струнами все новые и новые метафорические применения, – до тех пор, пока связанные с арфой поэтические смыслы не сложились в разветвленный, но довольно устойчивый и цельный миф.

Предметная история эоловой арфы немногим длиннее, чем история символико-смысловая. Поклонники инструмента любили ссы-

латься на его древность: Г. К. Лихтенберг и Ф. фон Дальберг упоминают Талмуд, в котором рассказывается об арфе Давида, среди ночи звучавшей от дуновений ветра. Поминали и средневековую легенду о св. Дунстане, из арфы которого божественные дуновения извлекали звуки гимна «Gaudent in coelis» (*60, 116*). Действительно, описания звуков, исторгаемых ветром из различных струнных инструментов, появляются в письменных источниках весьма рано. Но инструмент, специально предназначенный для «игры ветра», был впервые сконструирован и описан, вероятно, лишь в XVII веке, иезуитом Атанасием Кирхером. В трактате «Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni» Кирхер пишет о «*музыкальной самодействующей машине, которая без помощи колес или мехов (...), но при участии одного ветра и воздуха издает некий гармоничный непрерывный звук*» (*92,* 25).

Изобретению Кирхера пришлось дожидаться своего времени около столетия. Любопытно, что воскрешение эоловой арфы в предромантическую эпоху произошло не без участия поэта-классициста Александра Поупа, обнаружившего в комментариях византийского филолога Евстафия Фессалоникийского к поэмам Гомера упоминание о гармонических звуках, порождаемых ветром в натянутых струнах. Не исключено, что именно Поуп заинтересовал этими сведениями шотландского музыканта Джона Освальда, которого Лихтенберг считает создателем современной эоловой арфы (*124,* 3-10); во всяком случае, можно утверждать, что Освальд, после переезда в Лондон в 1741 году открывший в своем музыкальном магазине торговлю эоловыми арфами, был одним из первых ее распространителей. Дж. Григсон также считает, что Освальд придумал и само название «эолова арфа». Впрочем, уже Й. Й. Гофман в своем «Универсальном историко-географико-хронологико-поэтико-мифологическом словаре» (1677) изобретенный Кирхером инструмент называет «Aeolium instrumentum» (указано самим Григсоном; *92*, 26).

Музыкальная новинка весьма быстро входит в моду, становится, в частности, неотъемлемым атрибутом быта поэтов. Уильям Мейсон, музыкант, поэт (автор «Оды к эоловой арфе...») и садовник, сам для себя изготовил эолову арфу; поэт Роберт Блумфильд, сочинивший об эоловой арфе брошюру («Музыка природы», 1805) и стихотворение, подрабатывал изготовлением и продажей этих инструментов – прагматическая заинтересованность не мешала ему питать к арфам «нежное чувство, не ослабевавшее до конца его жизни» (*158,* 16). Кольридж около 1795 года завел эолову арфу в окне своего кабинета (*92, 24).* Несколькими годами позже Ф. фон

Дальберг начинает экспериментировать с местом установки арфы: ставшее традиционным окно, чаще в деревенских или садовых домах, кажется ему уже слишком прозаическим; ощущая складывающийся вокруг арфы поэтический контекст, он ищет для нее и подходящего бытового контекста – так оказывается, что особую прелесть приобретает арфа, установленная в саду, в одинокой беседке, в глухих зарослях кустарника или в рощах, на холмах и возвышенностях... Правда, добавляет Дальберг, при этом порой приходится приделывать к арфе трубочки, направляющие ветер на струны (*77,* IX).

Романтикам эолова арфа представлялась чутким барометром процессов, происходящих как в природе (Юстинус Кернер, например, подмечает, что во время дождя и перед ним эолова арфа звучит особенно скорбно; *115,* 132), так и в человеческой душе. Подозревая в арфе магию интимного посредничества между человеком и судьбой, романтики с некоторым суеверием прислушивались к звукам, доносившимся из оконных проемов их собственных домов. Так, приятельница А. В. Шлегеля, Минна Нюи, в письме, сообщающем о ее скором замужестве, не забывает помянуть и арфу: «*Арфа, которую я считала потерянной, тоже обнаружилась – это, конечно, счастливое предзнаменование. Любимые звуки, которые перед моей болезнью кажется, на время умолкли, теперь звучат чаще, чем когда-либо*» (1809; *119,* 2, 2).

Немецкие поэты, открывшие для себя эолову арфу несколько позднее английских[17], в то же время значительно дольше охраняют к ней привязанность: когда Юстинус Кернер в 1820-х годах устанавливает эоловы арфы в своем летнем доме и в руинах местного замка, это выглядит уже немного анахронизмом (*64,* 65), однако Эдуард Мерике, швабский поэт, еще в 1831 году, услышав арфу при посещении своего родного Людвигсбурга, испытывает наплыв ностальгических чувств: «*сладостные звуки растопили во мне все прошедшее...*» (*121,* 188-189).

Начало освоения арфы как поэтической темы приходится на 1740-е годы – период ее бурного бытового распространения: в 1748 году Джон Томсон пишет «Оду эоловой арфе» и находит многочисленных последователей в Англии; в 1790-е годы образ эоловой арфы, вероятно, при посредничестве Гердера, переведшего в 1795 году оду Томсона на немецкий, возникает в немецкой литературе. Вскоре упоминания арфы появляются и у французских писателей – Ж. Жубера, А. Ламартина, а в 1814 году эолова арфа попадает в заглавие (фактически только в заглавие!) баллады В. А. Жуковского, а заодно – и в русский литературный быт: в шуточном литературном

обществе «Арзамас» прозвище «Эолова арфа» получает друг Жуковского, А. И. Тургенев (*12,* 49).

Замечательно, что уже в томсоновской оде намечен круг основных сопряженных с образом эоловой арфы мотивов: здесь и мифология «воздушных обитателей», «духов», которым арфа служит средством-медиатором общения с землей, и тема разлуки или неверности, скорбным вздохом о которых (чаще всего – посмертным, как и у Томсона) звучит инструмент, и, наконец, мотив некого потустороннего слияния в любви: «*Эфирное племя, обитатели воздуха, вы, что в потаенной роще возносите гимны вашему божеству, вы, незримые существа, навестите мою арфу и извлеките из нее величественные напевы или растайте в любви. Эти нежные звуки, что за мягкие упреки слышны в них! Их тихая скорбь повергает в трепет сердце влюбленного! Воистину, рукой какой-то несчастной девушки, умершей от любви, были исторгнуты эти сладостные жалобы»* (*64,* 15-19).

На начальном этапе литературного освоения эоловой арфы она мыслилась прежде всего как воплощение парадокса: на инструменте, созданном человеком, может играть лишь природа. «О богатство подлинной природы, свободное от искусства!» – восклицает Кристофер Смарт («Надписи на эоловой арфе», 1750), сравнивая далее звучание арфы с «простой нежной песней неопытной в пении девушки» (*64,* 19-20). Впрочем, и Томсон цитированную выше оду завершает эффектным отречением от собственного искусства в пользу «дикой фантазии» странствующих «духов ветра»: «*Позвольте мне, странствующие духи ветра!* (...) *включиться в ваш хор, ибо, пока поете вы, моя муза забывает о пении»* (*64,* 15-19). Тема явленного в эоловой арфе превосходства природы над искусством отозвалась и в приведенной нами рекламе из петербургской газеты.

Следующий виток воображения превращает эолову арфу в инструмент куртуазности, своего рода катализатор любовного сближения: у Тобайаса Смоллетта в романе «Приключения Фердинанда, графа Фэтома» (1753) эолова арфа, помогающая герою совратить «нежную Селинду», становится, по меткому замечанию Э. Брауна, «практическим оружием соблазнения»: ведь, как пишет Смоллетт, ее звучание «чудесным образом располагает к самым романтическим ситуациям» (*54,* 24).

Согласно этим правилам игры, арфа – инструмент любовного признания, несущий весть от влюбленного к далекой незримой возлюбленной. Роберт Блумфилд обращается к ветру в стихотворении «Эол» (около 1800) с поручением исполнить на арфе что-то вроде серенады, содержащей любовное признание: «*Твоя арфа, чей не-*

жный трепет шепчет о любви, ждет тебя, приди...» – зефир, видимо, соглашается: «*Спасибо, чарующий зефир. – А! Этот звук! Будь искренна, милая арфа, пусть умолкнет все, кроме тебя; исполни свое предназначение сама, нетронутая рукой, и излей поток своих гармоний»* (*64,* 20).

В оде Уильяма Мейсона «К эоловой арфе, посланной мисс Шеферд» (не позднее 1771) куртуазная функция арфы (как медиатора любовного признания) дает основу для целого сюжета. Поэт посылает мисс Шеферд арфу, изготовленную по ее просьбе собственными руками; отталкиваясь от этого реального события, Мейсон рисует следующую картину: однажды, ярким июньским днем, фея положит у изголовья мисс Шеферд арфу, а сильфы и сильфиды – воздушные создания, охраняющие ее «девственные прелести», – извлекут из арфы звуки, не громкие и грубые, но «подобные нежному томлению и томному умиранию». Фантазия мисс Шеферд, пробудившись при этих звуках, унесет ее в елисейские поля, где в это время как раз будет прогуливаться некий «избранный ею юноша», который поведет ее «по сияющим красотами местам, и все обратится в музыку, экстаз и любовь» (*127,* 27-28).

В послании Мейсона отчетливо выступает на первый план мотив потустороннего любовного слияния, столь же неотделимый от эоловой арфы, как и мотив «вздоха разлученных». Эти мотивы, пока существующие в текстах об арфе независимо друг от друга, позднее, в романтическом воображении, сольются в единый сюжет «мифа об эоловой арфе».

Новый виток в развитии арфической темы связан с типичной уже для романтического сознания углубленной рефлексией над музыкально-акустическими особенностями арфы. Важный смысл романтики придали видимому отсутствию исполнителя, «автора» звучания. Эолова арфа, как бы сохраняющая исполнителя в тайне, тем самым замечательно соответствует типичному для романтической литературы приему изображения музыки, который Х. Хильман в своей книге о романтической образности определяет как «вуалирование исхождения» (*99,* 94).

Завуалирован «магический» источник звуков, извлекаемых, по Тику, поэтом из «невидимой арфы» (*99,* 92); невидимы рога, манящие из леса своей охотничьей музыкой героев многих прозаических произведений романтиков; неотразимо прелестны голоса невидимых певиц из новелл Гофмана «Советник Кресперль» и «Автомат». Принципиально невидим и «исполнитель» на эоловой арфе – это давало повод для догадок о мистической природе ее звучаний.

Привлек внимание романтиков и другой феномен арфы: ее струны, настраивавшиеся, как известно, в унисон, издавали тем не ме-

нее фантастически разнообразные звуки, что сделало популярным восходящее к А. Кирхеру сравнение арфы, «расщепляющей звук», с оптической призмой, расщепляющей свет. В этом отношении арфа являла для романтиков чудо музыкально-звукового элементаризма: примитивный, однотонный голос стихии преобразовывался ею в неконтролируемо сложное многообразие, напоминавшее такое же непредсказуемо сложное органическое единство живого существа. Звучание арфы символизировало единство элементарно-стихийного, «моно-тонности», лежащей в основе всех вещей, – и жизни во всем разнообразии ее проявлений. Над этим размышлял Новалис: «*Неизмеримое многообразие звуков ветряной арфы и простота движущей силы… Так и с человеком: человек – арфа, должен быть арфой»* (*131,* 3, 434).

Отсюда – две линии в освоении эоловой арфы романтическим воображением, которые можно обозначить как любовно-личную и космическую. Эффект «завуалированного исполнителя» научил романтиков переживать эолийские звучания как голос отсутствующего (умершего) друга, возлюбленной, а феномен «расщепления простого на сложное» подсказал космическую аналогию «человек – вселенная – эолова арфа»: и мир, и душа человека отзывчивы, как эоловы арфы, к ветру творения.

Космическая линия[18] эолийского мифа наиболее совершенное выражение нашла, пожалуй, в стихотворении Кольриджа «Эолова арфа» (1795), в котором поэт высказывает предположение: «*И что если все существа живой природы – лишь эоловы арфы различных очертаний, вибрации которых превращаются в мысли, словно бы сквозь них, текучий и безбрежный, проносится разумный ветер, что одновременно – и душа каждого, и бог всех?»* (*73,* 66).

Но подробнее мы остановимся на другом повороте темы и проследим, как поэтические догадки об «авторстве» эолийских звучаний повлекли за собой рождение целого сюжета о разлуке и посмертном слиянии, который мы и условимся считать основной ветвью романтического эолийского мифа.

Складывание сюжета начинается с предположения об «авторе» звучания: гармонические вибрации струн – голос возлюбленного (возлюбленной), вздох разлуки, магически донесенный до адресата. Уже на раннем этапе развитие темы мотив разлуки упорно соседствует с мотивом «обещания счастья» – арфа выступает в роли романтического оберега, талисмана, ее скорбный вздох служит и залогом неизбежного соединения. Вздох разлуки (возможно, роковой, смертной) равноценен клятве верности.

Таков парадокс романтической эоловой арфы: ее звучание, сигнализируя либо об отсутствии, либо об уходе из жизни любимого

(любимой), в то же время обозначает его (ее) незримое присутствие. Первый случай – партнер жив, но он далеко, однако в то же время он здесь благодаря медиации эоловой арфы – можно проиллюстрировать стихотворением Фридриха Маттисона «Песня издалека». «*Слышишь ли,* – обращается герой к далекой возлюбленной, – *при серебряном мерцании звезд, в умолкнувшей комнате, тихое, похожее на далекие звуки эоловой арфы слово союза: "Навеки твой!". Теперь засыпай спокойно: это мой дух, он обещает тебе радость и мир»* (*128,* 189-190). Второй случай – партнер умер, но все же мистически присутствует опять-таки в звуках арфы – представляет баллада Жуковского. Здесь все сложнее: звучание арфы – одновременно и весть о смерти любимого, и трансцендентное свидетельство его присутствия; оно, таким образом, – амбивалентный знак присутствия-отсутствия.

Эмоциональная двойственность романтического переживания утраты прекрасно обрисована в одном эпистолярном высказывании Каролины, которое Жуковский, без сомнения, одобрил бы: «*Мне кажется, что нет тоски сладостнее, чем по любимым умершим, и может ли томление когда-либо еще быть более обнадеживающим?»* (1785; *66,* 1, 130).

С совершенно новым для эолийской поэзии всечеловеческим размахом тематический комплекс «разлуки-слияния» преломлен в песне Гердера «К эоловой арфе» (*97,* 59-60). «*Арфа воздушная, ты приносишь ко мне, из глубины миров, жалобные звуки; значит, мировой дух, все обитающее в тебе страждет?»* – вопрошает поэт. Но причина мировой печали – во всеобщей разобщенности: «*Одинокий цветок печален, но соединенный в венке с другими – он весело смеется!».*

Гердер призывает к единению в духе шиллеровского мирового братства – тогда и эолова арфа из орудия скорбной жалобы разлученных и разобщенных превратится в музыкальный символ радостного единения. «*Арфа воздушная, откуда этот стенающий звук? Из груди любимой, посланный к ее далекому другу? Соедини счастье всех любящих, мировой дух, и вздох станет песней радости. Ах, но вот в тебе звучит еще более глубокая скорбь; то вздох покинутого, простившегося с последней надеждой. – Вот!* я *слышу горе всех покинутых, томящихся в одиночестве, обремененных трудами – соедини их, мировой дух, в деятельном союзе»,* и тогда струны, прежде озвученные вздохами покинутых, зазвучат от радости воссоединения. В этом «превращении», претерпеваемом арфой, в этой модуляции ее звучаний – основа общеромантического арфического сюжета.

На каком-то витке развития темы вздох арфы становится выражением не всякой разлуки, но непременно роковой, смертной; арфа превращается в медиатор между земным и небесным. Здесь время обратиться к текстам, имевшим колоссальное воздействие на литературное сознание эпохи романтизма, – поэмам Оссиана, сфальсифицированным Дж. Макферсоном. Арфа – неотъемлемый атрибут кельтских бардов у Макферсона, причем типично «эолийский» способ ее употребления не оставляет никакого сомнения в том, что Макферсон приспособил для своих целей недавно вошедшую в моду эолову арфу, совершив тем самым, по выражению Дж. Григсона, «археологический солецизм» (*92*, 31).

Души погибших героев носятся в бурных вихрях; на фоне завываний ветра звучат струны арф, висящих на ветвях дерев или на стенах чертогов, и невозможно различить, ветер ли коснулся струны или мимопролетевший дух. «*Поднимается ветер. Темные волны озера отвечают ему. Клонятся ли голые ветви древа на высокой Море? Да, они клонятся, сын Альпина, в шуме ветров. На иссохшей ветке висит моя арфа. Скорбно звучат ее струны. То ли ветер тебя коснулся, арфа, то ли дух пролетающий?*» («Бератон»; *26,* 162).

При всей популярности поэм Оссиана в романтическую эпоху нельзя считать оссианистический вариант эолийского мифа безоговорочно принятым романтиками – и некоторое сходство романтической баллады Жуковского с поэмами Оссиана, неоднократно подчеркивавшееся (*20,* 22)*,* не должно заслонить от нашего внимания эмоциональной и образной пропасти, лежащей между ними. Бурная мрачность Оссиана, арфы которого звучат в вихрях, носящих души героев, так непохожа на хрустальную тишину баллады, в которой звук арфы «поднимается из молчанья»! У Оссиана общение живых и мертвых посредством арфы обыденно, повторяемо – у Жуковского присутствие потустороннего, явленное в звучании арфы, несет печать роковой необыкновенности. Но самое главное: в поэмах Оссиана отсутствует и романтический сюжет (варьируемый в балладе Жуковского) о превращении арфы из орудия общения разлученных в медиатор посмертного слияния душ.

«Эолова арфа» Жуковского не подражание Оссиану, но результат дальнейшей, романтической разработки эолийского сюжета, для которой поэмы Оссиана послужили одним из отправных пунктов. Романтиков привлек введенный, очевидно, Макферсоном мотив арфы как вестницы смерти: «*Ветра порыв рвался в чертог и коснулся слегка моей арфы. Звук был печален и тих, словно надгробная песнь. (...) “Кто-то погиб из моих героев, – сказал седовласый ко-*

роль Морвена. – Я слышу звуки смерти на арфе сына...”» («Дар-Тула»; *26,* 115). Но, усваивая этот мотив, романтики решительно отказываются от шумного посредничества ветра, предпочитая этой «реалистической» мотивировке звучания мотивировку мистическую: арфа звучит сама собой, посреди тишины и покоя, охвативших природу.

Этот первый шаг в сторону от радикального оссианизма, кажется, впервые делает английский поэт Генри Керк Уайт в стихотворении «Вечер смерти» (ок. 1806). Описывается томительная тишина в вечер смертельной сечи – в тумане парит «дух битв» – скоро «*овдовевшая жена Лоррендила ударит себя в обнаженную грудь!» «Не пропорхнет ни один нежно трепещущий зефир, –* подчеркивает поэт, – *вкрадчивая тишина царит вокруг».* Тщательная подготовка звуковой сцены для появления главного действующего типа, звука арфы, напоминает аналогичную «расчистку» звукового фона у Жуковского: «*На землю с молчаньем сходила ночная, росистая тень...; И ветер улегся на спящих листах...; И тихо все было»* [разрядка наша – А. М.].

Наконец, Уайт доходит до главного события: «*Ни ветерка, освежающего прохладой, – лишь печально вздыхают мрачные дерева; и вот! как нежно звучат нетронутые струны арфы, словно бы по ним пронесся шепчущий ветерок! Свершилось!»* (*133,* 457-458). И снова хочется вспомнить Жуковского; «*И что-то шатнуло без ветра листы...»,* а дальше: «*В ней сердце смутилось: То друга привет! Свершилось, свершилось!.. Земля опустела, и милого нет»*[19].

Звучание арфы выражает прощальное «прости!», но вместе с тем – и надежду на грядущее мистическое «слияние душ». Этот смысловой комплекс мы находим в романе Жан-Поля «Геспер» (1795). В воображении героя романа, Виктора, посредством арфы прощаются те, кому на земле не дано было изведать полноты дружеского счастья; арфа звучит и прощанием, и тоской «по первому и последнему объятию»: «*Возле плакучей березы, раздались незнакомые звуки* (...) *Чьей невидимой рукой, подумал он, содрогаясь, исторгнуты эти звучания, словно* бы *низринувшиеся от ангелов, когда они пролетели над потусторонним миром, от слившихся душ, когда непомерное блаженство изливалось во вздохе, и вздох распадался в рассеянных звуках...»* И тогда Виктору приходит в голову, что его учитель «*в этот вечер расстался с жизнью, и его полная любви душа летает вместе с этим эхом вокруг него, томясь по первому и последнему объятию»* (*111,* 677).

В мистическом рассказе «Арфа» Теодора Кёрнера арфа умершей жены в час ее смерти играет сама собой для безутешного суп-

руга; когда же приходит и его смертный час, струны издают «громкие, торжественные аккорды, подобные песне победы» (*118,* 637-638). Как и у Гердера, эмоциональная модуляция звучания – от скорби к ликованию – символизирует движение эолийского сюжета от разлуки к посмертному слиянию.

Произведением, соединившим в сознательно мифологизированной форме все уже отработанные к началу XIX столетия элементы эолийского сюжета, стал «аллегорический сон» Фридриха фон Дальберга «Эолова арфа», изданный в Эрфурте в 1801 году. «Сон» Дальберга представляет собой своего рода романтический миф о сотворении этого инструмента. Некогда в небесном просторе парил «облачный остров», сотканный из утренней росы и цветочных ароматов; на нем обитали «*души людей, рано похищенных из жизни, чьи земные желания не были исполнены: невинные дети, несчастные влюбленные, слишком рано разлученные друзья...»* (*77,* 12). Им не было дано общаться со сродными им душами, «*и вздохи томления замыкались в глубине их существа, как зародыши нежного цветка в нераскрывшемся бутоне»* (14).

Но вот им на помощь приходит богиня Гармония: она решает соединить родственные души при помощи музыки. Гармония пробудила души из их дремоты, и «*зазвучал на острове гармонический хор. Подобные ударам крыльев молодых лебедей, когда они отрываются от берега и пронизывают эфир, тихими волнами поднялись песнопения сладостной печали. Они проникли к скрытым под облаками долинам, где покинутые друзья на могильных холмах тосковали по ним* (умершим – А. М.), *и песни земного томления слились с шепотом далеких духов – тихо и торжественно зазвучали они, как отзвуки далеких колоколов, как ропот вечернего ветра в лесных вершинах»* (17).

Эти звуки услышала Полигимния, которая воскликнула, обращаясь к духам: «*Покиньте ваш сумрачный остров! Он будет превращен в прекрасную стройную арфу, а вы сами – в гармонические звуки, предназначенные на то, чтобы оживлять небесные струны»* (18). На помощь духам Гармония призывает Эола с ветрами – «*легко и стремительно прильнули они к эластичным струнам арфы», «принялась танцевать и шутить с ее эфирными обитателями; их ласковые объятия превратились в звуки, и раздался восхитительный хор волшебных, никогда прежде не слышанных песен – то громкий и мощный, как ветер на открытой равнине, то тихий, как нежный лепет тростника»* (19-20). Так «в *разнообразных тональностях и модуляциях шепчут струны арфы свои элегические ноты, нежные песни жалоб, которые восхищают от земли души*

людей и поднимают их высоко к звездам» (21-22).

При всей надуманной сложности изобретенного Дальбергом мифа в нем достаточно ясно очерчен центральный для романтической традиции сюжетный комплекс разлуки-слияния: звуки арфы – жалобы умерших, но и экстатическая игра сливающихся в объятиях духов. И хотя у Дальберга в объятьях сливаются не души разлученных смертью любовников, а души умерших и «зефиры» – все же трудно удержаться от сопоставления с концовкой баллады Жуковского:

Когда от потоков, холмов и полей
Восходят туманы
И светит, как в дыме, луна без лучей, –
Две видятся тени:
Слиявшись, летят
К знакомой им сени...
И дуб шевелится, и струны звучат.

В эпоху романтизма образ эоловой арфы бытует не только в сугубо литературных текстах, но и в документах личности: письмах, дневниках, записных книжках. И здесь разработка арфической темы обнаруживает замечательное постоянство: жанр дневниковых или эпистолярных признаний романтиков, кристаллизующихся вокруг метафоры эоловой арфы, можно определить как жалобу, «инструментом» который арфа неизменно является. В этих текстах-жалобах обыгрывается прежде всего отзывчивость – заманчивая, притягательная, но и опасная, чреватая разрушением – эоловой арфы к «чужому»: к любому внешнему воздействию, любому дуновению ветра, который, проносясь над нею, может извлечь из арфы чудные гармонии, но может и расстроить ее.

«*Я стал умнее, но и восприимчивее,* – пишет Новалис Каролине Юст в марте 1796 года. – *Любой сквозняк бренчит на моих струнах»* (*131,* 4, 174). В интонации этой фразы нельзя не ощутить тревоги: грубая случайность внешнего воздействия не соответствует тонкости «струнного механизма» души, беззащитно открытого всем ветрам. Та же тревожная интонация – и в письме Йозефа Берглингера, автобиографического героя Вакенродера, сравнивающего себя с эоловой арфой, «*в струнах которой веет чужое, незнакомое дуновение и хозяйничают то и дело меняющиеся ветры»* (*156,* 1, 280).

Арфа-душа – магический медиатор, способный сближать «свое» и «чужое»; но ее бесконечная отзывчивость имеет оборотную сторону – такую же бесконечную беззащитность. «*Я был эоловой ар-*

фой с натянутыми живыми струнами, любая погода расстраивала меня, и ветер играл на мне, и солнце иссушало и растягивало меня», – жалуется Брентано в одном из писем (*61*, 2, 157-158), а Жубер в аналогичной арфической жалобе к мотиву беззащитности с неожиданным рационализмом присовокупляет и тот очевидный теперь для нас недостаток эоловой арфы, который романтикам успешно удавалось не замечать: «*Я подобен эоловой арфе, которая издает несколько прекрасных звуков, но не в состоянии исполнить цельной мелодии. Ни один постоянный ветер не дует на меня»* (*114*, 1, 82-83).

В литературе по романтизму уже отмечалось, что романтикам был не чужд хорошо известный в христианской традиции, а в Новое время впечатляюще развитый в «Мыслях» Паскаля мотив контраста между величием и ничтожеством человека (*90*, VII). Идея «низменно-возвышенной» двойственности человеческой природы удачно выражена Л. Тиком: «*О, как все же изменчива моя душа – во всем мире нет ничего более непостоянного: порою я так счастлив, у меня так легко на сердце, я чувствую в себе такое величие, что мог бы дерзко срывать звезды и сплетать их как цветы в венок для себя. Но один миг – и поток меняет свое направление, он отступает и обнажает берег, и все мое существо кажется мне тогда таким жалким…»* (цит. по: *99*, 112).

Эолова арфа оказалась в центре этой игры двух полюсов человеческого существа – его переливов между величием и убожеством. Она причастна величию человека, символизируя человеческую всеотзывчивость, открытость в макрокосм, – и его ничтожеству, давая образ беззащитности, зависимости от случайных, посторонних влияний. Так намечаются два пути к завершению смысловой эволюции эоловой арфы: сакрализация – и шутовское снижение. Обе эти экстремальные, как бы маловероятные возможности в самом деле были (правда, не вполне серьезно) опробованы романтическим воображением. Кольридж в своих записных книжках размышляет о неких нравственно-очистительных свойствах арфы («*Мотив эоловой арфы, когда открываешь форточку, и сразу впускаешь музыку и свежий воздух; очищает и восхищает – нравственное красноречие – поэзия».* 1806; *72*, 2, № 2937). В 1810 году он примеривает на арфу (конечно, в плане совершенно отвлеченной игры воображения) возможность культового, религиозного использования. Размышляя о случайности выбора тех или иных предметов для культовых целей, «*о безразличии, каким вещам приписывать религиозное воздействие*», Кольридж фантазирует: «*Эолова арфа рыдала в моем окне – что если бы она стала обязательной частью религиозной*

утвари – и средством, с которым связывалась бы надежда на милость Божью – (...) *Какие бесконечные религиозные применения! –»* (1810, *72,* 3, № 3903).

Текст, приводящий арфическую тему к противоположной крайности, вышел из-под пера Брентано. Он сатирически направлен против филистеров, которые «*глотнут какой-нибудь маттисоновской или оссиановской мути* (...) *и провозглашают с отвратительно сладким выражением: "Слушайте, как эолова арфа творения журчит и ревет", в то время как на самом деле журчит и ревет лишь в их желудках, неспособных переварить тошнотворную пряную смесь»* (*84,* 282). Этот текст показателен как ранняя попытка погружения высокого образа арфы в сферу низменно-шутовского (окончательно обесценивание, тривиализация арфической темы, согласно Э. Брауну, происходит во второй половине XIX века; *64,* 80).

Как видим, смысловой ореол эоловой арфы неизмеримо значительнее ее скромных музыкальных возможностей. Чем же притягивала арфа романтическое воображение, вновь и вновь обращавшееся к расшифровке ее сумбурных звучаний, претворению их в связный мифопоэтический текст? Вероятно, эолийское музицирование соответствовало одной из имажинативных моделей музыки у ранних романтиков: музыка – изменчивость, не поддающаяся анализу и структурированию; текучесть, которую невозможно зафиксировать, остановить; постоянно длящееся мгновение перехода. Эолова арфа идеально отвечала этому представлению.

Метью Юнг, один из первых «научных» исследователей эоловой арфы, предпринял попытку нотной записи ее звучаний, которая вызвала энергичный протест романтика Дальберга: «*Я имею основательные сомнения в верности этой записи, так как мелодия, вызванная воздушным потоком, бывает большей частью такой быстрой, что высоту ее звуков, как и ритм, едва ли возможно записать...»* (*77,* VII-VIII). Отсутствие всякой структурности в звучании инструмента не без удовлетворения отмечает и Лихтенберг, разделявший с романтиками склонность к гармониям эоловой арфы: «*...Последование гармонических звуков без определенной мелодии, которые, тихо нарастая, затем снова постепенно умирали вдали, подобно дуновениям освежающего весеннего воздуха (...), всегда имели для моего воображения немало прелести» (124,* 3).

Структурную неопределенность музыки арфы романтики компенсировали определенностью иного рода: устойчивостью набора формул, служащих основой арфических текстов. Условия звучания, характер звука арфы канонизированы эолийским мифом. Так, арфа

звучит, как правило, на рассвете или на закате, иногда – ночью (в «Унынии» Кольриджа). Ее звучание – вероятно, по признаку похоронной печали – упорно ассоциируется с глухим колокольным звоном: еще в оде «На смерть Томсона» У. Коллинза (1749) воздушная арфа, повешенная недалеко от могилы поэта, вызывает у проходящих мимо «девушек и юношей» ассоциацию с похоронным звоном (*134,* 291), а у Гофмана акустический комплекс «арфа-колокол» становится настолько устойчивым, что позволяет исследовательнице заключить: «колокольный звон и звуки ветряной арфы в представлении Гофмана принадлежат к одной музыкальной семье, их акустические свойства сходны» (*95*, 75).

Другой типичный ход – сравнение звучания арфы с пением удаленного хора (Лихтенберг; *124,* 8; Дальберг; *77*, 16). Во всяком случае, арфа, как и рог, в романтическом воображении – инструмент дали: она расположена, как правило, близко к слушающему, но ее звучание всегда кажется далеким; вероятно, на этом акустическом эффекте отчасти основана ее магия пространственной медиации.

Итак, сама воплощенная неясность, текучесть становится центром романтического мифа о разлуке и посмертном слиянии – мифа устойчивого и четко организованного. Однако стабильность мифа не исключала – в пределах его основного сюжета – неожиданных тематических поворотов. Попав в Россию, эолова арфа (не как реальный предмет, а как поэтическая вещь) оказалась причастной к атрибутике декабристской гражданственной поэзии (не вариант ли ее сакрализации?). Декабрист Федор Николаевич Глинка использует оссианистическое иносказание, чтобы изобразить поэта-патриота, который и после смерти продолжает служить своему народу при помощи «магической арфы». Этот редкий текст, опубликованный в «Невском альманахе на 1828 год» (*32,* 321), не указан в претендующей на полноту библиографии русской оссианистики (*22*), хотя связь с поэмами Оссиана здесь очевидна: «*Локлин, Бард с берегов Лоры, воспевал только природу, добродетель и славу достойных. Никогда лесть и рабское унижение не посрамляли песней его. Они были чисты и свежи, как свеж и чист воздух на высоких горах... Локлин умер, поставив арфу свою (посвятив ее горным духам) на обросшем мохом камени... Но (чудо!) когда луна восходила и серебряные лучи ее касались золотых струн, живые струны сами собой играли... Потомки Локлиновы – поселяне и воины – сходились в ясные лунные ночи слушать чудесную арфу, которая играла песни в честь природы, добродетели и славы»* («Локлинова арфа»).

Итак – мировой ветер, играющий на струнах души; скорбная весть; жалоба разлученных; загробный голос; потустороннее слия-

ние вместо неудавшейся земной любви; единение поэта со своим народом... Таков краткий перечень смыслов и ситуаций, с которыми романтическое воображение вполне серьезно ассоциировало музыкальную игрушку, носившую поэтическое название.

Танец под несуществующую музыку

Воображаемое поведение, ограниченное внутренним жестом, который не стремится реализовать себя в видимом со стороны поступке, порой не менее важно для романтика, чем поведение реальное. Значимость воображаемого поведения для романтического сознания чрезвычайно велика – и духовные, физически не реализуемые процессы могли осмысляться и описываться романтиками в терминах неких физически-событийных действий. Остановимся лишь на одной форме подобного воображаемого поведения; форме, соединяющей в себе музыкальное и телесно-пластическое, – на воображаемом танце. Но и здесь путь к символу, к образу воображения лежит через реалии танцевального быта эпохи, своеобразно интерпретированные романтизмом.

Восприятие танца как подчинения некой предустановленной мере, ритму, ритуалу, распорядку действий не вполне чуждо романтикам. Во всяком случае, Жубер в дневнике замечает: «*Невозможно правильно петь и танцевать без удовольствия; соблюдение всякой верной меры (mesure) естественным образом приятно*» (*114,* 1, 279). Но чаще в романтических текстах дает о себе знать прямо противоположное понимание танца как «выпадения» из сферы регламентированности, размеренности в область полной раскованности, граничащей с эротической откровенностью. К подобному восприятию танца романтики склонялись особенно охотно при столкновении с инонациональными танцевальными культурами, которые, естественно, сами по себе могли осознаваться как отклонения от привычного танцевального ритуала.

В этом смысле показательны впечатления Жермены де Сталь от танцев, увиденных ею в России. «*Две маленькие девочки лет десяти,* – описывает она посещение Екатерининского института в Петербурге, – *закончили балет русским танцем; в этом танце порой появляется что-то от любовного сладострастия; но, при исполнении детьми, в нем к национальному своеобразию примешивалась невинность их возраста...*» (*53,* 59). Еще интереснее отзыв мадам де Сталь о подлинных русских народных танцах: «*Крестьяне, по обычаю страны живописно одетые, возвращались с работы* (...). *Я попросила их станцевать, и они согласились. Я не знаю ничего более грациозного, чем танцы этой страны, обладающие всей*

самобытностью, какой природа только наделила искусства; в них заметно какое-то скромное сладострастие – вероятно, в индийских баядерках было что-то напоминающее эту смесь ленивости и живости, чарующую в русском танце. Эта ленивость и эта живость – свидетельства мечтательности и страстности, двух черт характера, которые цивилизации еще никогда не удавалось ни воспитать, ни подавить...» (*53,* 57).

Кольридж во время своего путешествия по Германии открывает танец как область счастливой, естественной и несколько эротической раскованности. В Германии Кольридж впервые столкнулся с вальсом, тогда только начавшим завоевание Европы. Его первая реакция ничем не отличалась от пуритански-возмущенных инвектив против вальса, раздававшихся в то время в Англии. «*Каждую бальную ночь меня приглашают танцевать,* – пишет Кольридж из Гамбурга, – *но я скромно отказываюсь – они танцуют самый что ни на есть нечестивый танец, называемый вальцен, – составляют примерно 20 пар – мужчина и его партнерша обнимают друг друга, руки вокруг пояса и почти касаясь коленями, а затем кружатся и кружатся, все 20 пар, по меньшей мере, 40 раз подряд, под похотливую музыку. Этот танец они танцуют каждый бал не менее трех раз...»* (4 января 1799; *70,* 1, 458).

Но когда Кольридж сталкивается с вальсом не в городских, а в деревенских условиях, во время сельского праздника, «сладострастие» этого танца уже не вызывает у него осуждения. «*...Танцевали рильс и вальцен, в основном последний. Этот танец даже в высших кругах достаточно сладострастен; но здесь движения и прочее еще вернее выражали страсть или скорее желание, намекнуть на которое, без сомнения, и должен был танец. – Но в этом головокружительном верчении, и даже после него, в прогулке под музыку, когда женщина доверчиво кладет руку на плечо партнера или (...) обвивает рукой его шею, есть что-то невыразимо чарующее (...). Четвертую пару составляли хорошенькая девушка лет семнадцати, стройная и очень мило одетая, с распустившейся розой за белой повязкой вокруг головы (...) – и партнер, вальсировавший с трубкой во рту! попыхивая ею непрерывно! и на протяжении всего этого сладострастного танца физиономия его оставалась великолепным воплощением истинно немецкой флегмы.* (...) *Но больше всех пленила меня девочка 3-4 лет, никак не старше четырех, следившая за годовалым ребенком, который только начинал ходить. – Девочка, обучая его ходьбе, так была захвачена музыкой, что начала вальсировать с ним, и дети кружились, обнимая и целуя друг друга, как обезумевшие от музыки – я не судья в музыке – она нра-*

вилась мне! (...) *Были две скрипки и виолончель; скрипачи, а особенно виолончелист – совершенно хогартовские физиономии! Да хранит их всех Господь! – Я испытывал к ним больше симпатии, чем к кому-либо из тех, с кем я встречался в Германии, потому что они казались такими счастливыми!»* (17 мая 1799; *70,* 1, 506-507).

В этом танце (явно выходящем за рамки привычных Кольриджу норм танцевального поведения) поэта, судя по всему, особенно поразило сочетание – под знаком спонтанного пластического самовыражения – противоположностей, не совместимых в «нормальной» для него реальности: эротики и детской чистоты, движения страсти и идиллической безмятежности. Словно бы на мгновение перед Кольриджем открылся не просто неизвестный танец, но неизвестный ему способ жизни, отменяющий привычные координаты; некий оазис счастья, о котором поэт вспоминает с симпатией и ностальгией.

В собственный танцевальный быт романтики привносили игровой момент, непредсказуемо искажавший или вовсе ломавший установления танцевального ритуала. Показательно описание «балета», который Беттина Брентано со своими молодыми друзьями устроила на новый год в доме одного немецкого аристократа: спонтанные нарушения тщательно разработанного сценария, впрочем, откровенно шутовского (многозначительный мимический танец обозначал, как выражается Беттина, «все что угодно»), как бы заведомо предназначенного для комического развала в ходе исполнения, – все эти неожиданности, разрушающие порядок ритуального действа и в конце концов превращающие его в разгул совсем не запрограммированной сатировской импровизации, лишь веселят Беттину – ее смех адресован забавному распаду ритуала, согласованности, сценарности, но это смех не только «деконструктивный», он по-своему продуктивен, ибо приветствует рождающуюся на обломках ритуала культуру спонтанного самовыражения:

«*На Новый год мы исполнили наш балет, в нем все прошло трахбах и шиворот навыворот. (....) Занавес подняли, и мы станцевали перед старыми придворными масками и париками отличный мимический танец, который мог обозначать все что угодно; он шел сносно, пока мы не начали хоровод вокруг изенбургского герба, на который предполагалось повесить наши венки; мой Нойнценер упал и сорвал своим венком герб, тот обрушился на него, и все венки разлетелись по залу.* (...) *Тем временем мы превратились в крестьян, что произошло очень быстро: мы, девушки, высоко подобрали юбки, вытянули наружу рукава и верх рубашек; так же быстро преобразились и рыцари* (...); *цветы, снопы, плоды, фрукты в кор-*

зинах уже стояли наготове. И до трех не успели б сосчитать, а мы уже маршировали в правильном порядке, изображая шествие с урожаем. (...) *Юноша, которого звали Бюкес, возглавлял деревенских музыкантов, играя на рожке; он уже отпустил столько шуток и корчил такие глупые рожи, что я едва могла декламировать мои стихи; тут Нойнценер за моей спиной споткнулся и рассыпал на меня свою корзину с яблоками, раздался дружный смех, никто уже не думал о стихах.* (...) *Теперь дудочка захотела перескочить интерлюдию и начать музыку к балу, но скрипки этого не поняли и продолжали играть прежнее: получился ералаш. Юные княжеские и графские высочества, которые не желали принять эту игру за балет, пролезли внутрь и начали бросаться яблоками (...), и словно бы этим были отменены ограничения этикета, все перемешались, стали толкаться локтями и спотыкаться без дальнейших извинений. Бюкес со своей флейтой Пана пустился в сатировский танец собственного изобретения и сам себе подыгрывал...»* (*50,* 94-96).

Брат и сестра Брентано, Клеменс и Беттина, как никто из романтиков, осознанно стремились перенести эту танцевальную раскованность и спонтанность на собственное «внутреннее поведение». Выразительный художественный комментарий к «философии» внутреннего танца, развитой в переписке брата и сестры, дают литературные тексты Клеменса Брентано, в которых идея танца спроецирована (с присущей писателю настойчивостью в варьировании любимых метафор) на «поведение» самых различных вещей и даже мироздания в целом: нигде в романтической литературе мы не столкнемся более с такой могучей стихией всеобъемлющей, поистине космической танцевальной разнузданности.

В мире Брентано все вещи таят до поры до времени способность к спонтанному, непредвиденному, беззаконному танцу, возникающему, как правило, в результате некоторого сдвига, нарушения привычного течения жизни, во время каких-либо экстраординарных событий: танцуют реки, Рейн и Мозель, во время паводка; отделение Англии от материка в одном сказочно-«космогоническом» тексте представлено танцем: Англия танцует английский танец, Франция – менуэт: одна из битв наполеоновских войн изображается как танец войск; в «Романсах о Розарии» злой волшебник Ало усматривает в движении небесных созвездий своего рода дионисийский танец: «Медведь и собака, стар и млад, танцуют, треугольник звенит».

Наконец, в одном из писем брату Брентано, жалуясь на отсутствие единства среди католических журналов, уподобляет этот разброд беспорядочному танцу, в котором «тысячи разнузданных парт-

неров» пляшут «шотландские танцы, галопады и темпесты» (все примеры – из книги Дж. Фетцера; *84,* 143-147).

И Беттина использует в переписке образ танцевальности – получив стихи своей подруги, Каролины Гюндероде, она отвечает ей: «*Что за прекрасное стихотворение! – Когда ты его написала? – Оно кружится в танце и само сопровождает его игрой – так легко, словно оно выдохнулось из твоей груди без всякого усилия»* (*51*, 208).

Странности поведения Беттины, смущавшие порой окружающих, в ее собственной интерпретации были не чем иным, как танцем: основой всякого поступка, по Беттине, должна стать «музыка души»; жить, постоянно слушая эту музыку, повинуясь ее ритму, и означало – танцевать. Танец в этом смысле, во-первых, становился метафорой вечного отчуждения от обыденности (ибо постоянный, нескончаемый танец никак уж не обыденен, а к тому же странен – так выдавалась индульгенция на эксцентричность), а во-вторых – образом самотождества, неизменной верности себе, своей сущности.

«...В *моей душе заложен ритм, согласно которому я должна думать, и мое настроение меняется ему в такт. – И поэтому, когда я оказываюсь среди людей и позволяю себе увлечься их тактом или метром, сбивающимся на пошлую уличную песенку, я чувствую себя такой жалкой»,* – пишет Беттина Каролине Гюндероде, а в письме к брату признается: «*Моя душа – страстная танцовщица, она скачет себе под внутреннюю танцевальную музыку, которую слышу только я и никто другой. Все кричат, что я должна успокоиться, и ты тоже, но моя душа, радуясь танцу, не слушает вас...»* (*51,* 152; *42,* 61-62).

Мы рискуем совершенно неправильно понять Беттину, увидеть в ее признании имморальную готовность отдаться во власть любого преходящего порыва (а ведь именно так понял ее благочестивый Эйхендорф, который, комментируя письмо Беттины в своей «Истории поэтической литературы Германии», предлагал «назвать эту соблазнительную музыку», «эту виттову пляску опьяненного свободой субъекта попросту демоническими»; *81,* 385), если вовремя не разберемся, к каким, собственно, видам духовной деятельности Беттина и ее брат применяют свою музыкально-танцевальную метафору.

Обратимся к письму Клеменса, в котором тот выражает радость по поводу намерения Беттины заняться изучением английского языка: «*Языки – величайшее приобретение: помимо многообразия способов выражения они обладают еще и мелодическим гением, а этот*

в свою очередь вызывает к жизни в нашей душе гения танца. И если ты хочешь проникнуть во все тайны духа, то только обратись к жизни, которую ведут чувства. (...) В нашем внешнем мире они созидают возвышенный духовный мир, который должен созреть, прежде чем родиться на свет. Это и есть наше спасение от земного в небесном. – Как танец придает тебе живости и быстроты (жизненный жар, словно от дуновения весеннего ветерка, вспыхивая и играя, бросает языки своего пламени туда и сюда) – так же обстоит дело и с душой. Учить языки – значит, следуя душой за самой что ни на есть возбуждающей танцевальной музыкой, наслаждаться соразмерными поклонами, изящными, дерзкими, лабиринтообразными танцами, и это электризует душу, как танцевальная музыка электризует твои чувства. В языке чувства поистине сочетаются браком с духом, и из этого соединения возникает то, что народы любят и возносят изумленно как их высшее сокровище (...), *– поэт»* (январь 1802; 67, 1, 102).

Танцевальное поведение – спонтанное, возбужденное, экзальтированное – вовсе не обязательно связано со сферами жизни, где подобное поведение было бы равнозначно нарушению моральных запретов (любовной, например): Брентано, как видим, проецирует идею танцевальности на такое невинное занятие, как изучение иностранных языков. Но в том и новизна брентановского бракосочетания духовного и танцевального, что идея «танцевального» наслаждения свободой и раскованностью переносится на область духовной жизни, которая прежде ассоциировалась с упорным трудом, затворничеством, аскетической регламентацией, – область «учения».

Примеривая образ танца на житейски- или духовно-серьезные ситуации, романтики отменяли жесткое противопоставление труда и наслаждения, духовного и плотского. Танец оказался промежуточной, медиативной областью между плотским и духовным; плотским, «перевоплощенным» в духовное. В танцевальных движениях инертная и неподвижная плоть приобретала эфирную легкость духа. В основу своего воображаемого танца романтики положили подразумеваемый вертикальный жест, вертикальное движение: не случайно в «Удивительном восточном сказании об обнаженном святом» Вакенродера дух святого, освобожденный музыкой от страшного заклятия, возносится к небу «танцуя» (*8,* 160); не случайно и в цитированном выше письме Брентано именно танец оказывается «спасением от земного в небесном», а в его же трагедии «Алоиз и Имельда» танец Цинги, покорившей сердце Отона, словно бы с некой многозначительностью помещается в области, промежуточной между землей и небом, – дальнейшее довершает воображение ге-

роя: «*Когда в Монпелье я увидел тебя танцующей на канате, то канат, несший твои ступни, показался мне небом; он был границей, отделявшей меня от блаженства*» (*62,* 4, 325).

Но вернемся к реальному танцу. И здесь воображение романтиков потребовало новой стилистики, основанной на эфирной легкости, подразумеваемой вертикальной устремленности: в танце плоти должен просвечивать танец души. «*Необходимо, чтобы танец давал, если можно так выразиться, представление о бестелесной легкости и гибкости. Достоинством всех изящных искусств должно стать исполнение одной задачи: они должны дать возможность вообразить душу посредством тела*», – записывает в дневнике Жубер (19 марта 1802; *112*, 1, 324).

Пронизывание плоти легкостью и «небесностью» духа, повседневности – радостной экзальтацией, регламентированного труда – спонтанностью самовыражения, запретной эротики – детской непосредственностью – всё это романтики, прежде всего Клеменс Брентано и его сестра, увидели в танце и попытались выразить метафорой внутренней духовной танцевальности. Воображаемые стилизации повседневной жизни «под танцевальность» нередки в письмах Брентано. Особенно выразительно письмо жене архитектора Карла Шинкеля, приятеля поэта; в этом шуточном автошарже, зарисовке себя в пластической роли некого спонтанного танцовщика, сочетаются поэтичность и фривольность; «*Утром в половине пятого меня разбудил миллион скворцов, воронья, всяких зябликов, синиц, чижей, а особенно кукушка, дрозд и свинья, которые в густом каштане под нашим окном праздновали наше прибытие; но я хорошо знал, что это было не что иное, как оркестровое сопровождение к одной большой опере, которую я исполнял ночью во сне, и к тому же с балетами: мое ложе представлялось храмом Изиды, состоявшим из походной кровати на ремнях и жиденькой пуховой перины, а я со своими искусными телодвижениями* (...) *являл между ремней, в основном порванных, совершенный образ Изиды в египетском стиле; знайте же, что эта Богиня как мать природы изображалась со многими грудями. Но мои ноги ночью провалились через люки, имевшиеся на сцене, и танцевали, пока я спал, "па де де" с тапочками хозяйки, стоявшими там внизу.* (...) *Хватившись утром своих ног, я нашел их наконец благодаря мыши, укусившей меня за пятку, так как они, ноги, заснули там под кроватью; я издал легкий крик, от которого проснулись Шинкель и Вильгельм, этими самыми ногами выпрыгнул, чтобы не упустить такой неожиданный момент, из храма Изиды и станцевал балет, представлявший Невинность, в простой chemise allemande...*» (17 июля 1811; *61, 2,* 77).

На эти попытки наполнить жизнь танцевальной экзальтацией, балетной легкостью порой ложится трагический отсвет, и это не удивительно: ведь с танцем связано представление о краткости и эфемерности, которое невольно переносится на жизнь. В текстах, дающих танцевальную интерпретацию жизни, порой явственно прочитывается предощущение внезапного конца. Так, цитированное выше письмо Беттины к брату, при всей радостной взволнованности, содержит и ноту обреченности: «*...и когда кончится танец, придет конец и мне*». И у Брентано раскрепощающий внутренний танец порой приобретает какой-то отчаянный характер – самозабвенный танец над бездной, в тишине, когда музыка вдруг угрожающе умолкла: «*Я напеваю мелодию, а когда оркестровый аккомпанемент меня покидает и больше не слышно форте, я продолжаю тянуть мой напев; но когда уже все расстраивается и выбивается из ритма, я закрываю глаза и уши и бросаюсь в танец...»* (письмо к Рахили Левин, 1813; *84,* 9).

Однако лишь в трагическом мироощущении Генриха фон Клейста этот эсхатологический аспект танцевальной метафоры раскрывается в полной мере: посреди кошмара наполеоновских войн, только что пережив арест по обвинению в шпионаже, Клейст в письме к Адольфине фон Вердек ищет слов, чтобы передать ощущение конца мира, осечки в течении времени и жизни – и прибегает к легкомысленной танцевальной жанровой сценке, вроде той, что Кольридж описал в письме из Германии: «*Что скажете Вы о мире, т. е. о его физиономии в данный момент? Я нахожу, что в его жутких гримасах есть что-то комическое. Словно бы он в вальсе, подобно какой-то старой даме, внезапно ослабел (она бы танцевала до упаду, если бы крепко держалась на ногах); а Вы знаете, какое впечатление это производит на танцующих. Мне смешно об этом и подумать»* (*30* октября 1807; *116,* 4, 385).

Две романтические темы в музыкальном изложении

Любовь

Любовь относится ко всем чувствам и способностям, как музыка – к остальным разновидностям звука.
С. Т. Кольридж, из записной книжки (1802).

Легкий флирт Клеменса Брентано и Ганнхен Краус, юношеские увлечения Гофмана – и трагическая связь Клейста и Генриетты Фогель, мистическая любовь Новалиса к Софи Кюн – воплощения романтического эроса, возвышенного и повседневного, игрового и

трагически-серьезного, разнообразны, но в равной степени не мыслимы без музыкального сопровождения, вне сопряженных с ними музыкальных образов. Любовная тема с ее музыкальным аккомпанементом образуют в жизни и воображении романтиков некое вполне самостоятельное измерение – любовно-музыкальный быт.

Романтизм, пожалуй, впервые в истории европейской культуры создал тип женственности, основанный не столько на визуальном, сколько на слуховом впечатлении. Кристаллизация женского образа начинается для романтиков в звуковом измерении.

Этот факт романтической психологии иллюстрируется самонаблюдением Кольриджа над собственным воображением: образ его возлюбленной, Сары Хатчинсон, не «представляется» ему, но ощущается как незримое (примечательное свидетельство девизуализации женского образа!) присутствие – причем кристаллизация этого странного образа-ощущения начинается с пианиссимо «тончайшего вздоха», то есть в особо значимой для любовного мира романтиков акустической сфере сверхтихого: «*Обычно я не вижу ее в моем воображении – зрительного образа нет; но она присутствует для меня, так же как когда два человека находятся на небольшом расстоянии в темной комнате: каждый знает о присутствии другого и действует и чувствует под влиянием этого знания. – И особо тонкий род вздоха подтверждает это знание и придает ему живости. САРА»* (1810; *72*, 3, № 3915).

В литературных текстах романтиков мы часто сталкиваемся с характерным приемом введения женского персонажа: герой сначала слышит пение или игру невидимой женщины, очаровывающие его, и лишь затем (это «затем» – мучительно-сладостная ретардация – может растягиваться, например, на сутки, как это происходит в трагедии Брентано «Алоиз и Имельда») следует визуальное знакомство. Женский образ вводится музыкальной прелюдией. Антония, героиня гофмановского рассказа «Советник Кресперль», входит в текст пением, которое герой случайно слышит под окном дома советника « *....Я должен признаться вам, что в сравнении с этим голосом, с этим совершенно особым, проникающим глубоко в душу исполнением незнакомки мне показалось бледным и невыразительным пение знаменитейших певиц»* (*104,* 1, 43).

Но разве не так же входят женские персонажи в биографии самих писателей-романтиков? Сохранилось воспоминание писателя и критика романтической эпохи, Карла Фарнгагена фон Энзе, о первой встрече с его будущей женой – Рахилью, берлинский салон которой стал одним из важных культурных центров романтической эпохи. Значимость акустического момента в этом первом впечатле-

нии не оставляет сомнений: «*...Страдальческое выражение придавало ясным чертам ее лица кроткую прелесть. В своем темном платье она двигалась почти как тень, но в то же время свободно и уверенно, а ее приветствие было столь же располагающим, сколь и благосклонным. Но что меня больше всего поразило, так это ее звучный, мягкий, из самой глубины души исходящий голос...»* (*135,* 65).

В воспоминаниях Альфонса Ламартина женскому голосу уделено такое значительное место, что французский исследователь мог с полным основанием утверждать: «Ламартин стал поэтом, потому что был влюблен в некоторые голоса» (*69,* 314-315); их описания у Ламартина всегда развернуты в целые звуковые портреты: «*...немного лихорадочная, томная, нежная и в то же время необыкновенно звучная вибрация этого голоса, душу которого я понимал без слов...»* (*69,* 312).

Магия женского голоса (пусть даже не поющего) настолько сильна, что отзывается и в мужском музицировании, подчиняя его себе и превращая его в выражение женственности. Ф. О. Рунге в игре знаменитого аббата Г. Й. Фоглера слышит отзвуки женских голосов: «*Когда он отбушевал, со всех сторон полились к нему, подобно волнам, нежные звуки – просьбы красавиц играть еще; они тронули его душу, и в струнах мелодически зашумели отзвуки этих просьб...»* (описание вечера в литературном салоне писательницы Фридерики Брун в Копенгагене, письмо к брату, 14 января 1800; *141,* 1, 39-42). Новое отношение к женщине как средоточию особой магии звукомузыкального (но не виртуозно-концертного или оперного, но скорее интимно-сердечного, данного в домашнем музицировании или просто в чисто акустическом обаянии тембровой окраски женского голоса) ощутимо в «Обермане» Этьена Сенанкура: «*Голос любимой женщины еще прекраснее, чем ее черты... Она поет – и кажется, что все приходит в движение, все меняет свои места, она словно создает предметы, она творит новые чувства»* (*38,* 135,139*)*

Любопытный микрожанр бытовых романтических текстов – перечни достоинств жен, подруг, сестер, любовниц – свидетельствует о том, что романтики могли быть весьма требовательны в музыкальном отношении к своим куртуазным партнершам и вообще к окружавшим их женщинам; во всяком случае, малейшие намеки на проявление музыкальных способностей или музыкальной чувствительности в этих текстах скрупулезно отмечаются, причем музыкальность попадает в один ряд с самыми разнообразными свойствами – от склонности к философии до хозяйственности и домовитости.

Фридрих Шлегель – о своей жене, Доротее: «*...Она очень проста и ни к чему в мире и вне мира не имеет вкуса, кроме любви, музыки, остроумия и философии. В ее объятиях я вновь обрел свою юность...»* (письмо к Каролине, март 1799; *66,* 1, 519); А. Ламартин – о своей сестре: «*...бледнеющая при рассказе о чьем-либо подвиге, при чтении прекрасных стихов, при звучании аккордов арфы, чувствительная до страдания...»* (*69,* 313); Кольридж – о жене своего друга, Б. Монтегю: «*...прекрасная женщина, чистая и невинная, как ее собственное дитя* (...). *Кроме того, у нее есть голос и арфа, которые сделали бы меня (мне так иногда кажется) великим поэтом не хуже Мильтона, если бы я жил рядом с вами»* (письмо к Б. Монтегю, 21 сентября 1802; *70,* 2, 870-871).

Не удивительно, что в атмосфере повышенного внимания к музыкальной стороне «женской души» музыкальность порой рассматривали и как показатель общего духовного развития женщины. Так, спор о духовных достоинствах Рахили между двумя ее знакомыми (Александром фон Марвицем и Николаусом Харшером) был, по всей вероятности, полностью основан на весьма далеко заходящих умозаключениях «от музыкального». Марвиц вполне откровенно сообщает подробности этого спора в письме к Рахили: «*Он* (Харшер – А. М.) *считает, что Вы всецело обращены к чувственной, или* (...) *античной, пластической стороне и тем самым не способны проникнуться высшими нравственными воззрениями. Ему это стало ясно благодаря музыке, в которой Вы не признаете лучшего, будучи всецело преданной фривольной современной итальянской манере; об этом я с ним не спорил, но напомнил ему о Вашем почитании старых строгих Баха, Генделя и пр.»* (10 июля 1811; *154,* 68-69).

В условиях подобной музыкально-духовной требовательности женщина, лишенная каких-либо проявлений музыкальности, могла испытывать и беспокойство – как, например, жена философа и эстетика Карла Вильгельма Зольгера, которую мужу приходилось успокаивать на этот счет: «*Ты часто выражаешь желание иметь талант к музыке или чему-либо подобному, который доставил бы мне удовольствие; но он не заменил бы мне и тысячной доли того, за что я тебя люблю...»* (22 апреля 1813; *139,* 450).

Романтические ритуалы отводили женскому бытовому музицированию определенное и важное место. Женское пение – необходимый момент празднества, застолья, выполняющий в нем определенную композиционную функцию: посреди беззаботного веселья оно нередко образует островок печальной задумчивости. Молодой Йозеф фон Эйхендорф в дневнике дает описание праздника в доме Фридриха Шлегеля: сначала там пели веселые «песни бур-

шей», которые хозяин дома «находил остроумными» – далее поэт отмечает «упорство Шлегеля, позволяющего своей жене петь только немецкие, а не уэльские песни». Но «мадам Шлегель» все же «спела староанглийскую песню о короле Ричарде без слов и одну песню Тика, которые растрогали Шлегеля до слез». А затем, как ни в чем не бывало, восстанавливается веселье: Карнер играет «божественное фанданго, при этом Шлегель встает и пьет “viva L’Espagna”, все чокаются. Весело» (*84a*, 14).

Женское музицирование, особенно пение, не просто украшало романтические празднества, но было для романтиков предметом серьезной эстетической рефлексии. В пределах этого бытового музицирования формировались различные стилистические течения, удовлетворявшие различным эстетическим запросам. Так, прославленные многими романтиками за необыкновенное искусство пения дочери графа Ф. Л. К. фон Финкенштейна (в старшую из них, Генриетту, был влюблен Людвиг Тик) тяготели к церковной музыке (Тик в числе исполняемых ими композиторов называет Палестрину, Аллегри, Дуранте, Лео, Лотти), воспринимавшейся многими романтиками как идеал музыкальной простоты: «возвышенные церковные песнопения в этой семье исполнялись так чисто и величественно, как их едва ли можно услышать и в Риме», – пишет Л. Тик[20] (*135,* 77).

На другом стилистическом полюсе – страстность Беттины Брентано, пение которой воплощало отнюдь не идеал строгой духовности и аскетической простоты, но скорее чувственную красоту спонтанного душевного порыва, явленного в импровизации[21]. Любопытно, что и Л. Тик, музыкальные вкусы которого сформировались не без значительного влияния салона Финкенштейна в Цибингене и обнаруживали наклонность к пуризму (Тик называл себя «кирхенмузикус» – «церковный музыкант»), не устоял перед пением Беттины; оно даже заставило Тика пересмотреть свои воззрения на существо музыки, о чем К. Брентано сообщает в письме к Арниму: «С *Беттиной он* (Тик – А. М.) *перешел на ты, она так удивительно прекрасно пела для него, это был бурный душевный порыв, а не aria brillante, как пела она раньше* (...). *Я видел, что он при этом плакал и уверял, он, “церковный музыкант”, что благодаря ей ему впервые удалось расширить круг своих идей о музыке, что он никогда не слышал ничего подобного и что теперь он знает, как рождается музыка. Но и она пела, как мы еще никогда не слыхали»* (октябрь 1806; *61,* 1, 334).

Тик воспринимает пение Беттины как рождение музыки из стихии женственности; и для Гофмана музыкальное связано с женским. «*Все мелодии, возникающие из глубины нашей души, кажутся*

нам принадлежащими той певице, которая заронила в нас первую искру. Мы слышим ее и всего лишь записываем то, что она спела», – говорит он устами своего героя (*104,* 1, 88-89).

Женский образ формировался в области музыкально-акустического, но и музыка открывалась романтику при посредстве женщины, «рождалась» из женственного. Поскольку женщина была еще и возлюбленной, весь круг любовных переживаний связывался с музыкальным опытом, дававшим метафоры для выражения чувств – или для констатации их невыразимости, как в единственном сохранившемся письме Тика к его возлюбленной – Генриетте фон Финкенштейн. Здесь и «эрос», и «мелос» оказываются под знаком романтической тоски по недостижимо-невыразимому: недостижима возлюбленная, невыразимы чувства поэта к ней, как (показательна аналогия!) невыразима на бумаге и сущность ее пения: «О *моя нежнейшая невеста, моя вечная, юная невеста, моя супруга, чудо и бальзам моего сердца – я могу только молиться тебе, только вздыхать по тебе, посылать свой поцелуй тебе ввысь, только исходить в слезах и радости, и глубочайшей боли. Какое безумство, что я хочу писать к тебе! Словно бы я желал выкроить из бумаги твое пение!»* (6 ноября 1806; *94,* 240).

Итак, музыкальное в романтическом воображении соотнесено с женственным и любовным. Не удивительно, что музыка, связанные с ней категории, образы, реалии в романтическом духовном обиходе часто расцениваются как знаки тех или иных любовных переживаний.

В то время как теория искусства романтиков просто ставила между музыкой и «любовью» знак равенства («*Любовь – музыка; любовь – нечто более высокое, чем искусство»,* – писал Ф. Шлегель в одном из своих немногих «музыкальных» афоризмов, созданных, между прочим, не без влияния его любовницы, а затем жены Доротеи; *147,* 272), а художественная проза разрабатывала идею этого тождества как метафору *(«...совершенно особенная, никогда прежде не слышанная мелодия – ах, то была сама глубокая, блаженная печаль страстной любви» –* Гофман, *104,* 1, 406), практика романтической куртуазии, кажется, всерьез взялась осваивать музыку как язык любовного общения, а любовное общение – как музыку. «*Музыка и есть подлинный язык любви»,* – пишет Ф. Шлегель (*147,* 156).

Но реальное музицирование дает тот же результат, что и музицирование воображаемое, а потому беседа с женщиной – настоящая музыка. Жубер в дневнике записывает: «*Утонченная беседа с мужчиной – унисон, с женщиной – гармония, концерт... Первая*

доставляет вам удовлетворение, вторая – очаровывает» (*114,* 1, 234). Такой «концерт» – всегда соревнование исполнителей, и мужчина порой чувствовал себя несостоятельным в этом «музыкальном» состязании. Так, один из корреспондентов Рахили, близкий романтическому кругу (Александр фон Марвиц), в письме к ней свое затянувшееся молчание объясняет тем, что спасовал, почувствовал себя «недостойным» обменивать свое бедное слово на «громовую музыку души» Рахили (*154,* 64-65).

Гениальным любовно-музыкальным виртуозом беседы была знаменитая Каролина, душа йенского круга романтиков (жена А. В. Шлегеля, а затем – В. Ф. Шеллинга). Ф. Шлегель, слушая, как Каролина читает Гёте, признает, что «*ее мелодичный голос для его слуха – настоящая музыка»* (*66,* 1, IX). Присущие Каролине гибкость и быстрота восприятия, способность стремительно реагировать на невысказанное в речи, следовать за движением ее подтекста вполне соответствовали романтическому представлению о музыке как свободной, неконтролируемой изменчивости, отображающей все извивы «душевного потока». Конечно, беседа с Каролиной – высшее проявление музыки. «*Она воспринимала каждый намек и отвечала также на вопросы, которые не были заданы,* – пишет о Каролине Ф. Шлегель в «Люцинде», – *перед ней было невозможно произносить монологи: они сами собой превращались е беседу, и при возрастающем интересе на ее тонком лице играла всегда новая музыка одухотворенных взглядов...»* (*146,* 49).

Создавая музыкальный образ Каролины, романтики не могли удержаться от восторженной экзальтации: музыкальное в Каролине бессмертно, космично. В этом смысле всех превзошел, пожалуй, Шеллинг (с 1803 ее законный супруг); в посвященном Каролине рождественском стихотворении (1799 год) он вовлекает в свою музыкальную метафорику пифагорейское учение о гармонии сфер: любовь Шеллинга и Каролины – песня, мелодия; когда-нибудь «темный шифр» его стихотворения откроет тайну этой мелодии потомкам. «*С завистью смотрю я, как поздние поколения прислушиваются к мелодии, которая никогда не умолкнет, ибо эта песня вместе с вечными гармониями мироздания достигает далекого будущего»* (*66,* 1, 661-662).

И реальное бытовое музицирование превращается в трасмузыкальный язык любви, в «знак» чувства. Здесь прежде всего обращает на себя внимание особая важность музыкального инструмента как вещи, словно бы организующей вокруг себя особый поэтический исповедально-любовный локус, удобный для зарождения страсти, для первых интимных признаний. Любовные приключения

романтиков часто разыгрываются за фортепиано, стеклянной гармоникой, арфой – иногда во время совместного музицирования или совместных уроков музыки.

Бытовое музицирование как медиатор любовной исповедальности, перешагивающей границы приличия, творящей новую этику раскрепощенного самовыражения, изображено в романе Жермены де Сталь «Дельфина» (1802). Вокруг фортепиано образуется островок счастливой, ничем не затрудненной интимности – героиня посредством пения легко открывает возлюбленному свои сердечные тайны; но любопытно, что оба прекрасно осознают и рискованность своего музыкального поведения – подразумевается, что лично-исповедальный момент подобного музицирования очевиден или почти очевиден для всех присутствующих. Таков парадокс романтической музыкальной исповеди: она – интимнейшая тайнопись, иносказание; но достаточно малейшей чрезмерности, сдвига акцента, чтобы она обернулась скандально-непристойной публичностью.

Музыкальное любовное признание – волнующая игра с фундаментальными свойствами самого языка музыки, одновременно безразлично-всеобщего и обращенного к «сердцу» каждого. «*Мне поручили роль Дидоны* (речь идет об опере «Дидона» Н. Пиччини, 1783, – А. М.); *Леонс сел почти напротив нас, облокотившись на фортепиано; я едва смогла извлечь первые звуки, но взглянув на Леонса, я увидела, что его лицо приняло свое естественное выражение, и все мои силы вернулись ко мне, едва я дошла до этих слов на столь трогательную мелодию:*

Ты знаешь мое чувствительное сердце;
Пощади его, если это возможно;
Разве ты хочешь отягчить его скорбью?

Красота этой арии, трепет моего сердца придали, как мне кажется, моему пению всю прелесть, всю истину самой ситуации. Леонс, мой дорогой Леонс, уронил голову на фортепиано; я слышала его возбужденное дыхание, и порою, чтобы взглянуть на меня, он поднимал свое лицо, увлажненное слезами (...). *Ария окончилась; Леонс, вне себя, спустился в сад, чтобы скрыть свое волнение. Он оставался там долго, я беспокоилась; никто не заговаривал о нем, я же не отваживалась начать: мне казалось, что произнести его имя – значит выдать себя»* (*150,* 83-84).

И в юношеском романе Генриха фон Клейста с Вильгельминой фон Ценге (на некоторое время ставшей его невестой) роль катализатора любовного сближения отчасти выполняло фортепиано (*«...Что еще могу я заключить из того сердечного доверия, с которым Вы говорили со мной в один из протекших вечеров, особенно*

вчера за фортепиано [...], как не то, Вильгельмина, что я любим?» – 1800; *116,* 49-50), но за фортепиано же зародилась и трагическая связь Клейста с Генриеттой Фогель – его спутницей по самоубийству: по свидетельству современника, Клейст и Генриетта все вечера напролет сидели за фортепиано и пели протестантские хоралы под собственный аккомпанемент (*116,* 643-644).

Брентано, описывая свою первую безответную любовь (возникшую в совместных уроках игры на скрипке), прибегает к музыкальной метафоре: из задуманного им «прекрасного дуэта» она (любовь) превратилась в «проклятое соло» (*84,* 100-101). Позднее Брентано отказывается от скрипки в пользу гитары, отвечавшей склонности поэта стилизовать свое воображаемое поведение под некоего странствующего певца, – «веселого менестреля, бренчащего на гитаре и распевающего соблазнительные любовные песни» (Фетцер; *84,* 6).

В любовной переписке Брентано всевозможные оттенки этой социально-музыкальной роли изобретательно обыгрываются, причем гитара в зависимости от ситуации приобретает тот или иной куртуазный смысл. В письме Минне Рейхенбах Брентано – несчастный, брошенный певец, гитара – оставшийся не у дел посланник любви: «О *милая Минна, теперь, стоит мне лишь запеть песню о том, как сломалось колесо, – мой печальный взор тут же обращается на мою гитару. Она была в ваших руках, она – верный друг; ее глубина, полная гармоний, однажды любезно послужила мне посланником; я часто с тревогой проверяю, цела ли еще сургучная печать, наклеенная там, внутри; и вот – вот – все должно кончиться»* (1800; *61,* 1, 69).

В письме Ганнхен Краус распределение ролей следующее: Ганнхен – милый ребенок, Брентано – певец, исполняющий для нее своего рода серенаду-колыбельную: «*Прошу тебя от всей души, будь весела и ребячлива, как и прежде, верь, что все, приключившееся с тобой после нашего знакомства, – блаженный сон, и пожелай лишь и дальше видеть этот сон; а я хочу стоять у колыбели и петь тебе в дремоте милые песни, пока ты не проснешься у меня на руках»* (осень 1802; *61,* 1, 155-156).

Партнерши Брентано по куртуазному диалогу откликались на подобное «ролевое» использование гитары – как инструмента не столько музицирования, сколько любовного общения, – с полным пониманием. Так, Ганнхен Краус в отсутствие поэта наполняет гитару лепестками роз – тот немедленно откликается в письме, продолжая игру: «*За свою жизнь я сочинил множество песен, и обещал также песню моему новому Арниму* (так Брентано называет

Ганнхен – А. М.); *но моя гитара полна розовых лепестков и не может звучать. Песня для нового Арнима лежит в этой колыбели, погружена в блаженное забытье, и я не хочу будить небесное дитя. Что за сладкие сны видит песня среди милых розовых лепестков? Я смотрю на струны с радостью и не могу петь (...). Когда я увидел, как принесли гитару, мое сердце забилось быстрее; я едва осмелился ее открыть, ведь я зарыдал бы и порвал струны, если бы она не принесла мне от Вас весточки. И разве могли* бы *Вы говорить дружественнее, чем устами роз! так дружелюбно, как говорит и музыка, которая* (...) *из сокровеннейших глубин природы, я бы сказал, из тайных мастерских Бога заимствует простые, вечные, каждому понятные звуки и выражает свою волю, – так и мне невинные розовые лепестки поведали обо всем, что есть в Вас милого и прекрасного...»* (июль 1802; *61,* 1, 121-122).

Гитара Брентано молчит, но тем интенсивнее вовлекаются в куртуазную ситуацию музыкальные образы. Любопытно, что музыкальная аура вокруг отношений Брентано и Ганнхен, созданная этой немой, но символически выразительной «игрой» гитары-символа, оказалась настолько устойчивой, что позднее, когда интерес Ганнхен к поэту угас, Брентано в полушутливой форме угрожал ей музыкальной же местью: «*И я запишу все мои песни* к *тебе, положу их на музыку и раздарю всем дамам, так что ты встретишь их на всех фортепиано* (...). *И Беттина навестит тебя и споет (...) песни о тебе, которые я для тебя написал»* (*84,* 102). Призрак музыки – так и не созданной, но от того символически нисколько не менее действенной, – до конца витал над этим романом.

Романтический человек в момент любовного свидания «открыт» в окружающие звучания, казалось бы, отвлекающие его от куртуазных функций. Однако музыка, даже такая скромно-бытовая, как бой часов с флейтами (Flötenühre – инструмент наподобие механического органа, соединялся с часовым механизмом – А. М.), может вторгнуться в куртуазную ситуацию (предостережением, напоминанием) и разрушить ее. Показателен рассказ Гофмана об одном свидании с Михалиной Рорен, его будущей женой (в письме Хиппелю). Гофман начинает с громогласного и, безусловно, чисто риторического отречения от музыки, которая «*размягчает его, как ребенка, так что все прошлые раны начинают кровоточить*».

«*Недавно,* – пишет далее Гофман, – *мы были с этой девушкой вместе – в самом веселом настроении – заходящее весеннее солнце еще бросало последние лучи в окно – все было очаровательно – ее фигура, казалось, парила в атомах, которые становились видимыми в луче, и я, наполовину склонившись к ней, чувствовал ее легкое*

дыхание на моей пылающей щеке – я был счастлив и хотел ей об этом сказать – но слово замерло у меня на языке, когда пробило шесть, и часы с флейтами торжественно заиграли моцартовскую "Не забудь меня"[22] *– ее длинные ресницы опустились, и я откинулся на стуле –* (...). *Все веселое настроение исчезло, и нервный холод утешил жар, поднимавшийся во мне! – Наконец звуки умолкли – Все миновало, сказал я! – Да, – ответила она глухо – я хотел броситься к ее ногам, тогда я подумал – – – – – – – – – – – – – – – – –* –» (15 марта 1797; *101,* 1, 118-119).

Романтическое сознание не в силах остановить непрошенное вторжение музыки в ситуацию совершенно иной тональности: музыка овладевает ситуацией, вливаясь в нее неразрешимым диссонансом, придает ей ту глубокую смысловую незавершенность, которую Гофман, очевидно, и пытается выразить воспроизведенным нами оригинальным пунктуационным знаком (семнадцать тире!).

В любовном поведении, как и в любовной риторике романтиков, большое значение имел инструментальный символизм. Сопоставление партнера с каким-либо музыкальным инструментом – разновидность (и популярная) куртуазного комплимента. Так, Доротея Шлегель пишет о муже: Фридрих среди прочих людей – что орган среди музыкальных инструментов (*84а,* 75; попутно заметим, что Фридрих Шлегель, по собственным признаниям, никакими музыкальными навыками не обладал).

В тех случаях, когда дама умела играть на каком-либо инструменте, он становился ее знаком, доминантой ее поэтико-куртуазного образа. Например, в кругу йенских романтиков вторая невеста Новалиса, Юлия Шарпантье, получила прозвище «гармоника» за умение на ней играть (по предположению одного из комментаторов, это прозвище Юлии принес ее приятный голос – *66,* I*,* 731; сравнение женского голоса со звуками гармоники действительно было очень популярно, см., например, «Крейслериану» Гофмана, гл. 1).

«Гармоника» давала Каролине повод для каламбуров, использовавших – на этот раз в шутку – и космически-пифагорейские ассоциации: в письме она спрашивала Новалиса, кого же он все-таки любит – «гармонию миров или какую-то гармонику» (6 февраля 1799). А в письме Новалиса Каролине Юст, сообщающем о его новом любовном увлечении, прочитывается, хотя и не совсем явно, еще одна музыкально-инструментальная метафора: он, Новалис, музыкальный инструмент, его нервы – струны, на которых играет Юлия. «*Юльхен – вкрадывающийся яд: не успеешь оберечься, а она уже повсюду в тебе* (...). *Как я ни отупел, она все же возбуждает в*

моих старых нервах легкие, радостные вибрации...» (5 февраля 1798; *131, 4,* 249-250).

Ощущение звукоизвлечения, вибрации звучащей струны – эта физиологическая сторона музицирования в воображении романтиков точно соответствовала любовному переживанию. Понятие «трепета» (Schauer), которым романтики (особенно Й. Эйхендорф в своих стихотворениях) любили выражать состояние души, волнуемой тайнами мира, «присутствием создателя в созданье» (В. А. Жуковский), в применении к любовному чувству получало музыкально-инструментальный смысл. Любовное чувство – трепет, вибрация, наполненное «звучание» всего существа, вызываемое прикосновением эроса.

Ф. О. Рунге на картине «Триумф Амура» изображает любовь в виде Купидона, играющего на лире человеческого сердца; комментируя картину в письме к отцу, Рунге пишет: «*Любовь!* (...) *Что за электрический удар пронизывает меня при твоем прикосновении?* (...). *Амур касается сокровеннейших струн человеческого сердца, звучат гармонические аккорды, и мы обретаем в наших сердцах бога. Твой ласковый палец дотрагивается до нас, и всякий с радостью* (...) *бросается в парящий танец с тобой»* (27 января 1802; *140,* 69-70).

Прислушаемся и к самонаблюдению Кольриджа из записных книжек периода его увлечения Сарой Хатчинсон: «*Некоторые философы утверждали, что два тела могут одновременно заполнять одно и то же место в пространстве (...). Верно ли это в отношении материи, я не знаю, как и не знаю, существует ли материя вообще, – но в делах души и духа это правда, я уверен. Ибо любовь, страстная в ее глубочайшем спокойствии, любовь несказанная наполняет всю мою душу, так что каждый фибр моего сердца – всего моего существа – кажется, трепещет под ее постоянным прикосновением и нежным давлением, как струна лютни, – с ощущением вибрирующей боли, отличным от всех других ощущений, боли, которая словно дрожит и трепещет на пороге некой радости, недоступной мне, пока я существую телесно...» (*сентябрь 1808; *72, 3,* № 3370).

Если в любовном переживании душа романтика – инструмент, то (позволим себе «инструментоведчески» уточнить эту метафору) непременно самозвучащий, идиофон: ведь «легкое прикосновение» потрясает обязательно *все* существо человека. Ощущение любовной всепроникаемости, резонанса всего существа в ответ на прикосновение чувства – новинка романтической культуры эмоций, не известная сентименталистской традиции, которая скорее была

склонна локализовать любовное переживание в отведенном для этого участке «человеческого пространства» (разумеется, в сердце). Гофман в письме Хиппелю уподобляет любовь «*аккорду эоловой арфы, потрясающему все фибры человеческого существа»* (15 марта 1797; *101,* 1, 117-118).

Утопию совместной жизни (в реальности завершившейся катастрофой) со своей первой женой, Софи Меро, Брентано выстраивал на идее всепроникающего любовного музицирования. В этом варианте музыкально-инструментальной метафоры он, Брентано, выступал в роли музыканта, Софи – инструмента, которому надлежало гармонично «резонировать» в ответ на исходящие от «исполнителя» любовные импульсы; тем самым Софи полностью отождествлялась с изобретаемыми «исполнителем» воображаемыми «звучаниями»: «*Моя возлюбленная, настрой все, что есть в тебе звучащего, наподобие струн лютни; пусть твоя любовь станет слухом, ибо моя любовь станет великим музыкантом; ты услышишь, как в тебе, вокруг тебя и из тебя зазвучат песни, в которые ты обратишься...» (84,* 102-103). Однако этот невиданный проект музыкально-любовного диктата не удался, и в одном из писем Арниму Брентано жалуется на Софи: «Она *не любит меня, и когда я играю на ней, она звучит немелодично...»* (3 октября 1804; *61,* 1, 243).

При всей своей восприимчивости к чарам женской музыкальности романтики не обошли стороной и миф, в котором женское пение воплощает негативное, губительное начало, – миф о сиренах. Романтическое воображение, безусловно, было склонно играть полюсами опасного и прекрасного; знаменитая формула Р. М. Рильке (из «Дуинезских элегий») «красота – лишь начало страшного» *(138,* 579) точно выражает то, что романтики уже предчувствовали. Сочетание притягательности и опасности персонифицируется ими в женственном образе Лорелеи – создании Брентано, дополненном Эйхендорфом и Гейне. Брентано и Эйхендорф наделяют Лорелею «биографией» (некогда легковерная, обманутая девушка, ставшая колдуньей; ее чары гибельны для мужчин), Гейне придает ее образу несомненные черты сирены (своим пением Лорелея губит проплывающих мимо ее скалы).

Миф о сирене преломлялся и в лично-биографических документах романтиков – вот один из них, иллюстрирующий непростые отношения романтика с женской музыкальностью, подводящий их к пределу, далее которого и мы не пойдем: дневниковая запись Кольриджа периода его увлечения итальянской оперой в Сиракузах и в особенности – примадонной труппы, Чечилией Бертоццоли. «*Это могло бы стать темой весьма впечатляющего стихотворе-*

ния, возможно, даже возвышенного – Милостивые небеса! когда я вспоминаю небесное явление ее лица (Сары Хатчинсон – А. М.), *возникшего передо мной, как ангел-хранитель моей невинности и душевного спокойствия, в Сиракузах, у ложа слишком очаровательной сирены, перед колдовством которой воск Улисса был бы лишь полузащитой, бедной Чечилии Бертоццоли. Все же ни ее красота со всем ее умением распоряжаться ею, ни ее небесное пение не были так опасны, как искренняя пылкость ее привязанности ко мне* (...). *Но унылый, опустошенный, не уверенный (...) в неуязвимости форпостов моей натуры, уже захваченный нежностью ее нрава, детской простотой ее смеха и огромным облегчением, которое ее пение и игра приносили моему унынию, освобождая от смертельной тяжести, лежавшей у меня на сердце, я стал жаждать ее общества* (...). *И я был спасен этим видением, полностью и исключительно им...»* (октябрь 1808; *72,* 3, № 3404).

Реминисценция из античного мифа оправлена здесь в христианскую раму (платоническая возлюбленная Кольриджа в роли ангела-хранителя), но противопоставление христианской и языческой женственности сглажено тем, что и сама «сирена» – «бедная Чечилия Бертоццоли» – наделена ангелическими чертами («детская простота», «нежность нрава», наконец, ее пение – «небесное»!), плохо сочетающимися с представлением об античной сирене. Зато другое противопоставление в тексте Кольриджа прочитывается ясно: от мелоэротического соблазна поэта спасает немой, но зримый знак – образ далекой Сары; тем самым идеально-платоническое начало, в противовес началу музыкально-эротическому, воплощается в чисто зрительной форме. Музыка умолкает, Кольридж возвращается на родину, сохраняя верность своему «мимолетному виденью».

Судьба

Романтик был склонен осмыслять свою судьбу в музыкальных понятиях. Создавая в своем воображении модели музыки, о которых мы говорили выше, романтик охотно и едва ли не в первую очередь применял их к истолкованию собственной судьбы.

Но музыка, понятая как модель судьбы, может быть обращена как в уже совершившееся прошлое, так и в будущее, которое ведь легко предсказать, если знать его музыкальный алгоритм. Какую из этих двух временных ориентаций предпочитает романтик?

Романтикам не была чужда ностальгия по прошлому, оглядывающаяся с тоской то на утраченную гармонию детства, то на золотой век, сменившийся веком железным – современностью (ведь, согласно Жан-Полю, прошлое, история – единственный рай, из ко-

торого человек не может быть изгнан; цит. по *143,* 45); и фундаментальное значение музыки порой видится романтиками в оплакивании прошлого: того или иного «потерянного рая». Так, Софи Бернгарди (сестра Л. Тика, жена лингвиста А. Ф. Бернгарди, близкого кругу йенских романтиков) причину неурядиц своей супружеской жизни возводит к некогда произошедшему разделению полов, музыка же представляется Софи плачем по утраченному раю андрогинного состояния – в собственной жалобе она слышит отголосок этого плача: «...С *тех пор над людьми тяготеет проклятие, поскольку ощущают они себя не по-человечески, а по-мужски или по-женски, и смутное воспоминание о том, чего они лишились из-за этого разделения, заставляет их ненавидеть друг друга и враждовать; в то же время каждый ощущает себя разделенным и понуждаемым к воссоединению с предметом своей ненависти, и так возникает род ярости, которую люди называют любовью. Тот, кто благороднее, стремится воплотить свою райскую родину, к которой влечет его любовь, в образах, мыслях, тонах; поэтому всякое искусство, даже самое светлое, несет на себе печать тоски (...), и музыка наитрогательнейше плачет о грехе* (...), *поскольку она одновременно скрывает свой позор и вечно о нем скорбит, как благородная обесчещенная женщина» (119,* 1, 474-475).

Но мировосприятие ранних йенских романтиков в гораздо большей степени отмечено прямо противоположным настроением, которое можно назвать ностальгией по будущему – по тому «золотому веку», который, согласно Ф. Шлегелю (в «Речи о мифологии»), еще должен наступить; по тем еще не существующим, несозданным, лишь предчувствуемым вещам, о которых говорит Новалис в своем «учении о будущем (Zukunftslehre)» (подробнее об этой стороне его мышления речь пойдет в последнем очерке книги).

Неудивительно, что музыка и музыкальное в психологическим быту романтика чаще бывают связаны с планом будущего, чем прошедшего; музыка – «фрагмент некого мира, который еще не существовал» (L. Guichard: *93,* 135), – воспринимается скорее в аспекте обещания, чем напоминания. Музыка переживается романтиком как обещание: с музыкой, как мы еще покажем, могли связываться надежды на упорядочение, «гармонизацию» дискомфортных психических состояний[23]; все притягательное в будущем представляется в обличье отдаленной манящей музыки. В принципах музыкального развития романтики усматривали аналоги принципам жизнестроительства; музыка могла служить обоснованием тех или иных поступков, той или иной концепции поведения. В музыке романтикам порой слышался и некий вполне определенный «призыв к челове-

ку», некий этический императив, требование организовать свое поведение, свой внутренний быт соответствующим образом.

Если обратиться к метафорике романтических предчувствий и надежд, то нетрудно обнаружить в языке, которым романтики планируют свое будущее, музыкальный пласт. Вот характерное шутливое признание Гофмана в письме Ю. Э. Хитцигу (2 сентября 1814): «*Я все же думаю, что со мной еще не все кончено, и девиз Гёте – "Чего мы желаем в юности, то в изобилии получаем в старости!"*[24] *– освещает мне путь; по особому мнению, которое бог весть как зародилось в моей душе и которое мой внутренний поэт вполне прилично, со всякими особыми звучаниями и мелодиями распевает на манер кантаты (порой с трубами и ударными, и даже с тромбонами), я достигну в жизни счастья, как и ума-разума лишь после сорокалетия!» (101,* 1, 483).

Серьезен тон письма Софи Бернгарди, в котором она, выражая свою радость по поводу предстоящей поездки в Рим, обещающей конец тяжелой полосы ее жизни, дважды прибегает к образу будущего-музыки: «*Я часто словно бы слышу хорошо знакомые звуки, которые зовут меня издали и обещают прекраснейшее, великолепнейшее из того, что только может достаться в удел человеку (...). Я часто думаю, что теперь я пережила все печальное, мое сердце одолело все страдания и я могу наконец, не робея, окунуться в волны сладкой музыки жизни»* (1804; *119,* 1, 129).

Музыка превращена в равноправного партнера внутреннего диалога о судьбе: в приведенных выше текстах она обещает исполнить надежды и одобряет жизненные планы – но она может, как мы еще покажем, и призывать, требовать, опровергать, наконец, тревожно предупреждать.

Однако чтобы музыка стала вдруг осознаваться как программа всей жизни, потребовался настоящий переворот в оценке способности музыки изображать, быть программной. В доромантические эпохи программы музыкального произведения, как правило, ограничивались конкретной ситуацией, конкретным событием – будь то битва Аполлона с Пифоном, перекличка птиц, бегство в Египет – или статикой «портрета»: зарисовкой характера в самых общих его чертах, не подверженного развитию (купереновские «Сумрачная», «Прилежная» и т. п.).

Ранний романтизм знал, разумеется, и конкретно-изобразительную программность, подставляющую к музыке зрительный ряд; именно в таком духе Л. Тик в «Симфониях» расшифровывает увертюру из музыки И. Ф. Рейхардта к «Макбету» (музыкальная модель текста Тика указана в статье К. Дальхауза; *76,* 178): «*Теперь наши*

глаза видят ужасное чудовище, лежащее в черной пещере и связанное тяжелыми цепями; напрягая все силы, оно стремится вырваться на свободу, но тщетно!» и т. д. *(8,* 197).

Истинная новация раннего романтизма состояла в том, что музыкальное произведение стало осознаваться как модель развития личности и, следовательно, как программа жизни в ее целокупной длительности. Именно знаменитая формулировка Жан-Поля, согласно которой звуки «ликуют и печалятся» «не о чем-то одном, но о жизни и бытии» *(30,* 356), особенно ясно выражающая этот переворот в осмыслении музыкальной программности, была в эпоху раннего романтизма широко известна. В частности, она обсуждается в диалоге Шлейермахера «Рождественский праздник» (1806). Героиня диалога – Каролина, «припоминая» где-то прочитанные слова, дает еще более заостренную формулировку жан-полевской мысли: «*Музыка, так, кажется, звучат эти слова, радуется и плачет всегда не об отдельных событиях, но только о самой жизни».* Эдуард, другой участник диалога, «от имени Жан-Поля» добавляет: «*Отдельные события для нее* (музыки – А. М.) *лишь проходящие ноты, а ее подлинное содержание – величественные аккорды души, которые удивительно и в различнейших мелодиях чередуются между собой, но всегда разрешаются в одну и ту же гармонию, в которой можно различить лишь мажор и минор – мужское и женское»* (Цит. по: *148,* 34).

Музыка – модель *всей* личности и программа *всей* ее жизни; но этим не ограничивается новизна раннеромантической программности. Ею почти что отменено и само разделение на «изображающее» (музыка) и «изображаемое» (жизнь, судьба): здесь можно говорить скорее о едином континууме «музыка – судьба», в котором одно не столько изображает другое, сколько «перетекает» в него: ведь законы судьбы не просто изображаются, символизируются музыкой – они по сути своей музыкальны.

Музыка не изображает «действующих лиц» жизни, но сама есть ее действующее лицо. Этот совершенно новый подход к музыке – как к самостоятельному субъекту жизненного процесса, с которым можно вступить в диалог, – иллюстрирует любопытный образец раннеромантической «воображаемой музыки» – набросок К. Брентано к неосуществленной опере «Фаон и Сапфо», в котором поэт описывает предполагаемую музыку (так никем и не написанную) будущей увертюры:

«*Увертюра начинается с отчетливо женственной нежностью; в ней переплетаются танец и декламация; она сникает, предложение любви сделано, она сопротивляется, взывает о помощи;*

приближается охотничья музыка рогов, которая звучит все праздничнее; являются обольщения, и следует танец флейт, заканчивающийся на серьезной ноте. Любовное празднество, разворачиваясь, достигает вершины торжественности. Но то и дело всплывает величавая нежность. Вся увертюра становится плачем отчаяния любящей и заканчивается с серьезной, нежной торжественностью».

В этом тексте, по справедливому замечанию его публикатора, Дж. Фетцера, Брентано «предвосхищает многое из того, что Вагнер воплотил в "Тристане и Изольде"» *(84,* 204). Но нас интересует прежде всего выраженный здесь тип программности. Брентано рисует действия, состояния, борьбу чувств, не называя их носителей, действующих лиц, – вернее сказать, действующим лицом так и остается сама музыка: это она, сама увертюра, «сникает», «сопротивляется», «взывает о помощи» и т. д. У Брентано музыка не «изображает» и не «означает», но *сама* проходит через ряд аффектов, состояний, событий, образуя в своем движении смутный суггестивный сюжет (проблески изобразительности – «охотничьи рога» – не вносят ясности), в котором оставлены места для «героев», никак музыкой не конкретизированных: места этих потенциальных «героев» может занять любой, к кому музыка будет «обращена», в романтическом смысле слова.

Об этом свойстве музыки – быть «обращенной» – следует сказать особо. Музыкальная программа у ранних романтиков (напомним, что речь идет о слушательской, а не композиторской программе – воображение романтиков, опережавшее музыкальную практику, примышляло программы к чистой инструментальной музыке или вообще не относило их к конкретным произведениям) обладает свойством личной обращенности: она приобретает фатально-личный, пророческий смысл. Музыкальное высказывание пророчествует ко *мне* и обо *мне*, оно «проигрывает» заранее мою судьбу. Программа программирует мою жизнь.

Именно так слышал музыку крупнейший, наряду с К. Д. Фридрихом, художник немецкого романтизма – Филипп Отто Рунге. В трех его письмах, написанных в счастливое для него время помолвки с Паулиной Бассенге, – не столько диалог с адресатом письма, сколько с музыкой-«жизнестроительницей», к «высказываниям» которой Рунге напряженно и тревожно прислушивается.

Сообщая в одном из писем о согласии Паулины стать его женой, Рунге с несколько неожиданной поспешностью переходит к своим недавним музыкальным впечатлениям: «*Я был вчера на концерте, где исполнялась симфония, в которой то и дело начинала*

флейта, и когда она завладевала всеобщим вниманием, все инструменты вступали и били ее с размаху, но тогда она вступала снова, и скрипки отвечали ей и вели разговор; тогда появлялись тромбоны и ударные и снова рвали все без разбора; и все же, когда опять все стихало, те (скрипки и флейта – А. М.) *не желали расстаться, начали жаловаться, а потом развеселились; медные инструменты перекрывали их вновь, но те продолжали шумно ликовать, пока наконец громкие инструменты, присоединившись к ним, не вынесли их ввысь в триумфе, и все вместе долго не могли насытиться хвалой. Я думаю, кто только умеет выстоять, в конце концов пробьется, и сама сила все-таки встанет на нашу сторону»* (19 декабря 1802; *141,* 2, 285).

Перед нами – одно из типичных для романтического воображения «тайных либретто» (выражение Ф. Бальдансперже; *53,* 20) – сюжетная трактовка музыки, не имеющей композиторской программы. Впрочем, Рунге явно не считает свою программу внемузыкальной – он уверен, что проникает в тайну сюжета, имманентно присущего музыке. Характерно, что он не заменяет реалии музыкального плана персонажами, взятыми извне, из некого изобразительного или отвлеченно-понятийного ряда, но оставляет функции персонажей самим музыкальным реалиям, обратившимся в символы обобщенно-этического характера (флейта – личность, убежденная в своей правоте; тромбоны – надличностные силы судьбы; симфония в целом – аналог жизненной битвы). Но важнее всего то, что героическая программа музыки, выходящая на этическое обобщение (неизбежность перехода «силы» на сторону «слабости», упорствующей в своей правоте), воспринимается в модусе обещания, как программа дальнейшей жизни.

В диалоге человека с музыкой голос музыки мог резко менять свою интонацию – с обещающей на угрожающую; и в другом письме музыкальное высказывание провоцирует Рунге на совершенно иную предсказующе-планирующую интерпретацию. Это написанное через 12 дней после цитированного выше текста письмо к отцу, в котором музыка действительно помогает Рунге смоделировать поразительное предвидение: «*Я сознаю теперь, что есть только одно несчастье – стать дурным, и мне пару раз приходило в голову: а вдруг в тот самый момент, когда вся жизнь будет открываться передо мною, мне придется умереть? – Тогда я кажусь сам себе аккордом в какой-то великой музыке, который обрывается в тот самый момент, когда ликует особенно громко» (141,* 2, 191). Жизнь Рунге действительно оборвалась через восемь лет – внезапно, в момент «наивысшего ликования». Но в письме за тревогой

нельзя не уловить и ноту какого-то конечного умиротворения – ноту, которая, по всей видимости, все-таки остается для Рунге итоговой: смерть приемлема, поскольку оправдана внутренним планом «великой музыки».

Оправдание любого будущего зла действительно обосновывается Рунге музыкально – и при этом вполне серьезно и житейски ответственно. В письме к брату от 25 ноября 1802 года (открывающем анализируемый нами своеобразный цикл из трех музыкальных писем) Рунге набрасывает универсальный сюжет, присущий всякой музыке вообще, который соответствует такому же универсальному «сюжету жизни». При этом символически осмысляется не только горизонтальное измерение музыкальной ткани, но и – в этически-теодицейном плане – вертикаль: сюжет неуклонно реализуется генерал-басом – носителем и хранителем «общего плана», над басом выстраиваются голоса, олицетворяющие конкретные «события», порой по видимости «несовершенные», но всегда оправданные общим планом.

«*Милый Густав, все же как удивительно прекрасно в мире. Если бы можно было однажды осознать все так ясно, как какую-либо великую музыку: все страдания и радости, проникающие в душу! Мне представляется генерал-бас, который лежит подо всеми инструментами и постоянно движется вперед; инструменты – счастливые и несчастные события у отдельных наций и поколений. Когда* (...) *тромбоны вызывают из могил древних героев, то флейт и глубокую сердечную печаль не слышно: беззащитные меланхолики гибнут в героическую эпоху: что́ есть несчастный в мире, как не ужасный аккорд в великой музыке, который тоже необходим, и что́ есть человек, идущий на смерть, как не своего рода тон, который и нас хочет увлечь за собой в бездну, тон, от которого волосы встают на голове дыбом, – но вот вновь выходит солнце, и ветер, подобно флейтам, играет в осветившемся леске, и мы покидаем мрак и возвращаемся к свету! (...) Все, что я делаю, лишь отдельные партии, сочиненные к этому генерал-басу...» (141,* 2, 168-169).

Такова романтическая музыкальная теодицея: Бог оправдан в своих деяниях музыкой; зло необходимо, как необходимы в музыкальном сочинении проходящий диссонанс, задержание.

Стоическое, даже героическое противостояние судьбе – наиболее различимый «тон» в музыкальной программе жизни по Рунге. Такая жизненная программность неожиданна для тех, кто ждет от романтика иного поведенческого модуса, основанного на эскапистской модели бегства, самозабвения, отрешения от «житейской прозы». Но романтические музыкальные модели судьбы и в самом деле

распадаются на два типа: одни ориентируют поведение романтика на категории «деятельность», «поступок», «подвиг», «долг»; другие – на понятия «бегства», «самозабвения» и т. п.

И вновь – налицо прямая связь между музыкальными моделями поведения (активно-героического и пассивно-эскапистского типа) и характером музыкального восприятия в эпоху романтизма. Культурологами давно отмечен «дуализм музыкального переживания» у романтиков *(91,* 14). Впрочем, этот дуализм был описан и самими романтиками – так, Вакенродер в письме Тику говорит о двух типах восприятия музыки, которые он обозначает как «истинное» и «ложное»: «*Когда я иду на концерт, то замечаю, что наслаждаюсь музыкой двояким образом. Лишь первый род наслаждения – истинный: он состоит во внимательном наблюдении за звуками и их движением, в полной самоотдаче души увлекающему потоку чувств (...). Другой способ, каким музыка доставляет мне наслаждение, является не истинным наслаждением ею, не пассивным приятием впечатлений от звуков, но некой определенной деятельностью духа, которая возбуждается и поддерживается музыкой. При этом я больше не воспринимаю те чувства, которые царят в произведении, но мои собственные мысли и фантазии словно бы уносятся на волнах песнопения...» (156, 2,* 11-12).

Итак, «ложное» восприятие оставляет музыке роль стимула к некой внемузыкальной душевной активности, а «истинное» – предполагает уход, бегство от внешнего в область музыкального покоя-самозабвения.

Различение этих двух типов восприятия музыки исключительно важно для романтизма – только расстановку оценок по Вакенродеру не следует принимать за общепризнанную среди романтиков. Вот два противоречащих друг другу высказывания (Гофмана и Томаса Де Куинси) – каждое содержит полновесную апологию одного из двух типов. Из них мы еще узнаём о том, что с модусом активного восприятия романтики могли связывать позицию исполнителя, с модусом восприятия пассивного – слушателя. Любопытно, что обе «апологии» доводят свою аргументацию до абсурда, до невозможного: по Гофману, музыку нужно только играть (но для кого тогда?), по Де Куинси, – только слушать (но кто ее будет играть?).

«Ты лишаешься такого блаженства из-за того, что не играешь сам – не обижайся, слушать – это ничто – чужие звуки навязывают тебе идеи или скорее бессловесные чувства, но когда ты свои собственные ощущения – нечленораздельную речь сердца – выдыхаешь в звуках твоего инструмента, только тогда ты понимаешь, что такое музыка. – Меня музыка научила чувствовать,

или скорее пробудила дремлющие чувства (по Вакенродеру – это и есть ложный способ восприятия музыки! – А. М.). – *В моменты безумнейшей ипохондрии я наигрываю серебрящиеся пассажи Бенды (берлинского) или Моцарта, а если и это не помогает, то мне не остается больше ничего, как смириться», –* так пишет Гофман Хиппелю в январе 1796 года *(101,* 1, 82).

Но вот другая точка зрения. Де Куинси в своих воспоминаниях объясняет, почему он отказался от мысли учиться игре на фортепиано: «*Слишком быстро я осознал, что для глубокого, сладострастного наслаждения музыкой необходима абсолютная пассивность слушателя. Достигните любой желаемой степени мастерства – и все же активность, бдительность, беспокойство всегда будут сопровождать любое тщательно подготовленное музыкальное исполнение; а это настолько несовместимо с погружением в транс и успокоением, необходимыми для истинного усвоения музыки, что если бы существовал обширнейший механизм, способный исполнять целую ораторию, но требующий временами соучаствующего движения ноги слушателя, то даже это, даже редкое движение ноги, полностью испортило бы все ваше удовольствие» (78,* 59).

С этими бегло очерченными нами полюсами романтического музыкального восприятия связаны и два основных направления музыкально-поведенческого планирования: музыка может служить для романтика своего рода призывом к деятельности, восприниматься как программа духовно значительных, даже героических поступков или героико-стоического противостояния злу; а может провоцировать реакцию бегства, ухода в область душевного покоя, отрешения от вовне направленных поступков.

Восприятие музыки в «этосе» героической или экзальтированной бодрости и соответствующее планирование жизни и поступка можно встретить у Беттины, возможно, испытавшей в этом, вопросе влияние Гёте. Напомним отзыв Гёте об арии из «Прециозы» К. М. Вебера, записанный веймарским канцлером Ф. фон Мюллером: «*Такие мягкие, сентиментальные мелодии угнетают меня; чтобы собраться, сосредоточиться, мне нужны энергичные, бодрые звуки» (129,* 184).

Музыка, понятая как бодрое, целенаправленное движение тонов, Беттиной осмысляется уже как общий принцип поведения: «О, *мы хотели бы тоже быть как эти звуки, которые стремительно, не сникая, следуют к своей цели» (51,* 150). Любой по-настоящему значительный поступок (а, согласно Беттине, «*всякий поступок может и должен быть наивозвышеннейшим»; 51,* 150) или мысль созвучны законам музыкальной, а следовательно, и универсальной

гармонии; так патетика и даже героика «возвышеннейшего поступка» находит у Беттины музыкальное подтверждение и оправдание: «*...Всякий высокий поступок будит гармонию, все звезды звучат в лад с ним, поэтому великая мысль, великий поступок сами в себе успокоенны: слигованные (gebundne) аккорды разрешаются в нас в высшие гармонии...» (51,* 277) – заметим, что высшая, итоговая ценность парадоксальным образом закрепляется Беттиной все-таки за покоем!

И на бытовом уровне романтики испытывали на себе воздействие этого музыкального «этоса бодрости»: так, Новалис, в письме к брату, жалующемуся на хандру, советует «*пробарабанить на фортепиано марш или англез – живость быстро возвратится в душу»* (12 марта 1794; *131,* 4, 129). И в ситуации опасности музыка не дает пасть духом: «*Музыка в опасности возвышает мысли»;* Жубер, *114,* 2, 40).

В связи со способностью музыки провоцировать в соответствующей ситуации «героическое», вообще высокое поведение становится понятным пристрастие многих романтиков к военной музыке, которая в аспекте ценности порою ставилась ими рядом с музыкой духовной: так, согласно Кольриджу, лучший вид музыки – церковная музыка, следующий за ней – военная *(74,* 258-259). С удовлетворением воспринималось и частое в музыкальном быту этой эпохи соседство церковной и военной музыки: сестра У. Вордсворта Дороти в письме из Италии следующим образом передает свои впечатления от церковного праздника: «*Зрелище с музыкой, церковной и военной, было необычайно великолепно» (122,* 2, 135).

Героика наполеоновских войн породила и особые музыкальные впечатления, в которых переплеталось устрашающее и возвышенное, – мимо этих впечатлений чуткий романтический слух не мог пройти. «*Улицы были запружены войсками, певшими* чешские и славянские (так! – А.М.) *боевые песни... Внезапно раздался грохот пушек, прямо среди нас засверкали вспышки перестрелки. Мы видели каждый выстрел, свист ядер, и боевые песни были ужасны. (...) В этот же день проходило венское ополчение* (...), *легко и весело, с великолепной музыкой»* (из письма К. Брентано Ахиму фон Арниму, 1809; *61,* 1, 396).

И все же готовность на подвиг, героическая экзальтация, стоическое противостояние судьбе – вовсе не те «рецепты», которые романтики извлекали из музыкального с особенной охотой. Героика и стоицизм скорее пленяли их со стороны, но вряд ли годились в качестве постоянной атмосферы жизни. Любопытно, что идея «музыкальной теодицеи», в которой, кажется, нашел успокоение ху-

дожник Рунге, у гораздо более неуравновешенного Брентано вызывает откровенно ироническое отношение: лишь философы, но не поэты могут моделировать по ней свою жизнь, черпать в ней необходимое спокойствие – лишь их «*ничто не может огорчить, ничто не может взволновать; они пребывают в тихом созерцании, ведь они знают, что боль и скорбь в жизни не что иное, как различные модуляции тонов, повторяющиеся в той великой гармонии, на которой держится порядок вещей и капельмейстер которой – сам Бог» (61,* 2, 152).

Да и вообще – кто сказал, что музыка должна непременно моделировать жизнь где-то в области однообразно-ровного высокого? Разве и в самой музыке нет примеси смешного, мелочного, низменного? Так появляется в романтических кругах совсем уж неожиданная «слабохарактерная» идея получить от музыки, в диалоге с ней, индульгенцию, разрешение на примесь в жизни низкого и комичного. Карл фон Финкенштейн (друг знаменитой Рахили Левин, салон которой был берлинским центром романтизма), улавливая «эмоциональную полифонию» квартетов Моцарта, трактует ее как разрешение на смеси, «миксты» возвышенного и низкого в житейских ситуациях; любопытно, что антагонистом Моцарта в данном случае выступает непогрешимо возвышенный Глюк, музыка которого в меньшей степени подходит в качестве аналога житейского: «*О, как редко напоминает композиции Глюка этот натиск разнородных чувств, обуревающих нас в счастливейшие мгновения нашей жизни. И когда же наша радость бывает вполне чиста; разве нет в ней всегда низменной примеси диссонансов? Но квартет Моцарта, в котором ничтожное комическое лишь еще более возвышает высокое, чувствительное, все-таки тоже прекрасен»* (письмо к Рахили, 30 ноября 1796; *135,* 145).

В музыке обнаруживается модель-план высокого поступка – но в ней же романтик находит и модель бегства, примеры которого из области романтического поведения привести нетрудно (напомним лишь, как Кольридж в момент душевной смуты – влюбленности в Сару Хатчинсон и творческого упадка – малогероически бежит от семьи на Мальту, оставив жену и детей на попечение Роберта Саути). Внутренний психологический аналог такого внешнего «событийного» бегства – уход в состояние отрешенности, путь к которому открывает именно музыка. Процитируем Вакенродера: « *...Я закрываю глаза, дабы не видеть этой всеобщей борьбы, и тихо удаляюсь в страну музыки, в страну веры, где все наши сомнения и страдания теряются в звучащем море...» (30,* 1, 279).

Заметим попутно: «музыка подвига» структурна, архитектонич-

на (вспомним монументальный очерк ее «среза по вертикали» из письма Рунге), на ней лежит отблеск мирового порядка, в высшей степени достойного подражания. «Музыка бегства и забвения» бесструктурна и текуча («звучащее море» Вакенродера), и это – еще одна находка романтизма, открывшего текучее в качестве особой ценностной сферы: в мире существует «*бесконечное количество вещей, к которым не применимы рассудочные правила и которые нужно измерять текучим»* (Жубер, 21 сентября 1805; *112,* 2, 513).

Поток – одна из излюбленнейших у романтиков моделей музыкального. Жубер, по обыкновению, доказывает это ложной этимологизацией: «*Мелодия состоит из некоего течения звуков, льющихся и вязких, как мед (miel), от которого и произошло ее название» (114, 2,* 40). Одновременно поток – в трансмузыкальном смысле – еще и субстрат утешения. «*Воды делают утешительными – их движение и прозрачность»* (Жубер, без даты, зачеркнутая фраза, *112,* 1, 52). Вот и музыка приносит душе «полное самозабвение» «в уносящемся потоке ощущений» (Вакенродер).

Приведем несколько примеров восприятия музыки в этом антигероическом модусе.

Французский эмигрант аббат Мартинан де Пренеф в 1797 году воспринимает музыку Моцарта как обещание забвения-утешения: «*Эта музыка, полная таких прекрасных гармоний и такого возвышенного вдохновения, чистоты и интонаций одновременно печальных и нежных (...), заставляла меня забыть мои прошедшие горести, как и те, которые мне, быть может, приготовило будущее...»* (*53,* 44).

Кольридж в 1793 году собственную попытку научиться играть на скрипке интерпретирует как подготовку будущего психологического бегства: «*...Жизненные беды наваливаются на меня – а музыка "нежнейший смягчитель забот" – она помогает облегчить и успокоить душу, она – своего рода убежище от бедствий – от презрения порицателей, от оскорблений и разочарований; от теплоты настоящих врагов и холода мнимых друзей...»* (письмо к Мери Эванс, 7 февраля 1793; *70,* 1, 50).

Бытовое использование музыки как орудия забвения (особенно в случае смерти близкого человека) исключительно характерно для романтиков и, пожалуй, даже вступает в конфликт с предписаниями нашей обыденной этики, с точки зрения которой, например, неприлично в моменты скорби ублажать себя посещениями оперы. Но Ламартин особенно часто посещает Парижскую оперу именно после смерти своей возлюбленной, Жюли, – «*чтобы оглушить и усыпить себя и успокоить нервы»,* как признается он сам (*69,* 316).

Приятель Гофмана, Карл Фридрих Кунц, рассказывает, что Гофман, узнав о смерти ребенка Кунца, немедленно пригласил его... на спектакль моцартовского «Дон Жуана». Кунц отреагировал на это приглашение как на не соответствующее обстоятельствам, но Гофман настаивал: «*Друг, непременно приходите; пусть мне не суждено будет никогда больше переступить порога вашего дома, пусть вы не увидите меня больше, если – я ведь вас хорошо знаю – благодаря божественной музыке бессмертного мастера хотя и не забудете вашу скорбь, но на несколько часов испытаете облегчение и просветление*» (*13,* 140-141).

Можно напомнить и удивительно похожее поведение Бетховена в сходной ситуации, встреченное, однако, с полным пониманием: пианистка Доротея Эртман, ученица Бетховена, рассказывает, что Бетховен, получив известие о смерти ее ребенка, пригласил ее к себе и сказал: «Я буду беседовать с вами посредством музыки». «Он импровизировал целый час и, в конце концов, утешил меня» (*2*, 110).

Реальному бытовому поведению вполне соответствует и метафорический ход воображения: место бегства представляется музыкой, мелодией. Гёльдерлин в письме другу Исааку фон Синклеру просит передать своим родным: «*Только скажи им* (...), *что я часто о них думаю (...) и что они для меня – как мелодия, в которой я скрываюсь, когда злой демон меня одолевает*» (24 декабря 1798; *106*, 333).

Соловьиное пение подсказывает Кольриджу идею бегства в область полного артистического самозабвения: «*О эта милая птица!* (...) *Она в тюрьме – все ее инстинкты не удовлетворены – и все же она чувствует влияние весны – и своей нескончаемой мелодией зовет напарников* (...), *возможно, не осознавая, что зовет тщетно. – Или это песня счастливой нескончаемой дневной грезы? есть ли у птицы надежда? Или она забывается, отдаваясь ликованию своего тела – живая арфа Эола? – О, если бы я так мог!*» (записные книжки, май 1808; *72*, 3, № 3314).

Именно звуки вызывают в сознании романтиков образ полного артистического самоосуществления, блаженной исчерпанности в художественном творении, при которой смерть – лишь «бегство в произведение», абсолютная, без остатка, реализация своего «я» в художественном замысле. Так в романтическом музыкальном мифе появляется образ музыканта, полностью воплотившего себя в музыке и познавшего «блаженнейшую смерть» в просветленной опустошенности: «*Когда что-то вырабатывается из такой глубины человеческой души, что тело в результате погибает, – это блаженнейшая смерть. Есть история об одном старинном итальянс-*

ком музыканте, который создал такую прекрасную и глубокую музыку, что, когда она была исполнена, и его жизнь завершилась и он упал мертвый: таково просветление человеческой души» (Ф. О. Рунге, письмо к И. Бессеру; 3 апреля 1803; *140,* 131).

Здесь мы подходим к предельной точке музыкального планирования судьбы у романтиков – к утопии смерти-музыки. Мотив смерти под музыку, разумеется, имеет обширную предромантическую историю. С одной стороны, она преломляется в эпикурейской традиции с ее принципом «умереть, наслаждаясь» – такая модель музыкальной смерти была действенна еще в XVIII веке: сподвижник Петра I, Франц Лефорт, «чувствуя приближение последней минуты (...), велел играть тихую мелодию и читать вслух оду Горация к Делию (...), где беспечный поэт-философ велит наслаждаться жизнью...» (*36,* 332).

С другой стороны, смерть под музыку связывается с весьма древним топосом «лебединой песни», как бы являя трогательную – до самого последнего вздоха – верность художника своему искусству. Так умирает (5 марта 1778 г.) английский композитор Томас Арн: беседуя о музыке, над которой в данный момент работал, «*он запел очень тихим и дрожащим голосом тему арии, слабея при этом на глазах, пока не испустил свой последний вздох! скончавшись тем самым, по выражению нашего великого Шекспира, “как лебедь, растворившийся в музыке”»* (*157,* 194).

Романтизм по-своему видоизменил и синтезировал обе эти традиции. Музыкальное сопровождение и в романтизме становится последним утешением смертного часа – но здесь речь уже не идет об эпикурейском «наслаждении». Поздний французский романтик Теофиль Донде в поэтических размышлениях о самоубийстве доводит до логического завершения ламартиновскую трактовку оперы как локуса бегства-утешения – теперь это бегство одновременно в музыку и в смерть: «*Если когда-либо суровость злой судьбы заставит меня искать убежище в объятиях самоубийства, мой артистический восторг изберет местом моей смерти итальянскую оперу»* (*69,* 16).

У ранних романтиков мы вряд ли найдем связь музыкальной смерти с «восторгом». Однако романтическая мемуаристика, рассказывая о смерти Новалиса, отмечает, что музыка стала для него последним жизненным желанием и удовольствием: «*...Около девяти часов он попросил своего брата сыграть ему что-нибудь на фортепиано, во время игры он заснул. Фридрих Шлегель вскоре после этого вошел в комнату и застал его спящим; этот сон длился до 12 часов, после чего он без малейшего движения отошел, и на смер-*

тном одре сохранив свое обычное приветливое выражение, словно бы был еще жив» (рассказ Л. Тика; *131,* 4, 557-558).

А французские романтики – значительно позже – отметят музыкальное «сопровождение» смерти Альфреда Мюссе, которому перед кончиной мерещились звуки шубертовской баллады «Лесной царь». «*Под эту самую мелодию он и перешел в другой мир, причащенный поэзией»,* – пишет младший современник Мюссе, А. Уссе (*108,* 353-354).

И топос «лебединой песни» переосмыслен: в звуках, сопровождающих умирание, творец не просто прощается со своим искусством, но достигает вершин эстетической самореализации: «*лира, разбиваясь, издает свой самый возвышенный звук»* (А. Ламартин, «Умирающий поэт», *120,* 318). Смерть – способ полностью перелить душу в музыку, перейти в чисто эстетическое бытие; музыка, сопровождавшая душу до самого смертного часа, в этот миг полностью сливается с ней. «*Я умираю, и моя душа в миг расставания изливается, как печальный и мелодичный звук»* (А. Ламартин, «Осень», *120,* 252).

Это поэтические цитаты – а какова реальность романтического духовного быта? Обратимся к Генриху фон Клейсту. В письме к своей родственнице и близкому другу, Марии фон Клейст, написанном в последний год жизни, Клейст говорит: «*Я чувствую, что в моей душе возможны различные расстройства, которые под давлением отвратительных житейских обстоятельств будут все усиливаться и которые могли бы легко разрешиться в по-настоящему радостном наслаждении жизнью, если бы оно однажды было бы мне даровано. В этом случае я бы, возможно, совсем оставил в покое искусство на год или дольше и занимался, за исключением некоторых наук, в которых я еще должен кое-что успеть, одной лишь музыкой. Ибо я рассматриваю это искусство как корень или скорее* (...) *как алгебраическую формулу всех остальных* (...). *Я верю, что в генерал-басе содержатся важнейшие разъяснения поэзии»* (1811; *116,* 481).

Это письмо часто цитируется историками романтизма как веское подтверждение романтической панмузыкальности: в нем обращают внимание обычно на «музыку» как «корень всех искусств», на «генерал-бас» как «разъяснение поэзии». На наш взгляд, гораздо интереснее и важнее его биографический смысл. Отречение от литературы – ради одной лишь музыки; и это в последний год жизни, незадолго до принятия решения о самоубийстве. Клейст замыслил бегство в область музыкального – попытку «изнутри музыки» начать все сначала! Судьба помещается внутри музыки. Музыке до-

веряется совершить второе рождение, стать исходной точкой обновленной жизни, которая должна развернуться из музыки как из «алгебраической формулы».

Но и этот музыкальный план судьбы, как и многие другие романтические планы, оказался утопией. Сюжет музыкального бегства в скором времени был радикально трансформирован – но примечательно, что и в новом, трагическом сценарии звуки хорала выступают просветляющим сопровождением, смерть же увидена как полное растворение в них. Клейст и Генриетта Фогель, его спутница по самоубийству, проводят свои последние земные дни в пении хоралов, а предсмертное письмо писателя к Марии фон Клейст открывается музыкальным образом – душа, расставаясь с миром, поет: «*Моя дорогая Мария, из триумфального песнопения, которое в этот миг запевает моя душа, я должен еще обратиться к тебе...*» (19 ноября 1811; *116,* 492).

* * *

Романтическая музыкальность возникла до того, как появилась настоящая романтическая музыка. Эта музыкальность прежде музыки была создана сложной работой воображения над простым, в музыкальном отношении незначительным звуковым материалом, который у исследователей романтической музыки, обращавшимся к ее литературным праистокам, вызывал недоумение и раздражение: так, Амброс в книге о Шумане объявляет «нелепым» весь музыкальный арсенал Жан-Поля, почитаемого Шуманом, – одинокую флейту, эолову арфу, гармонику, охотничьи рога – словом, почти что весь раннеромантический звуковой мир (*3,* 9).

И все же эта полуумозрительная, полувоображаемая музыкальность стала едва ли не главной несущей конструкцией всей романтической картины мира, реальностью романтического сознания. Сублимируя некий исходный звуковой мир и являясь тем самым по своему генезису постаудитивной, эта раннеромантическая музыкальность в то же время была предчувствием, гениальным предвосхищением иного, еще не созданного, грядущего музыкального мира – музыки композиторов-романтиков. Влияние раннего романтизма на их творчество никогда сомнению не подвергалось, однако в деталях проследить это влияние, это возвратное претворение музыки воображаемой в музыки звучащую – задача, возможная лишь в отдельной работе.

ЧАСТЬ II.

МЫШЛЕНИЕ

Очерк 3.
«ЕСТЬ ЧТО-ТО, ЧТО НЕ ЛЮБИТ ОГРАЖДЕНИЙ»: БИБЛЕЙСКАЯ ДОКТРИНА ГРАНИЦЫ И РАННЕРОМАНТИЧЕСКИЙ ДЕМОНИЗМ

Wir sind nur in dieser Welt diese *beschränkten* Wesen – doch nicht für immer *beschränkt*.

Лишь в *этом* мире мы суть эти *ограниченные* существа – но не навсегда *ограниченные*.

Новалис, Физические фрагменты.

Человек, любовно окруживший свое жилище стеной, обнаруживает, что стена эта ветшает с неправдоподобной быстротой: то ли вспучивается под ней промерзшая земля, то ли под лучами солнца трескаются верхние валуны; так или иначе – но стена рушится, и весной вновь и вновь приходится заниматься вместе с соседом починкой, проклиная таинственную разрушительную силу, некое безличное и безо́бразное «что-то» – something:

Something there is that doesn't love a wall,
That wants it down.
(Есть что-то, что не любит ограждений,
Что хочет их падения) [25].

Хозяин и его сосед относятся к делу по-разному. Первый, интеллектуал, иронично медитирует: «Прежде чем построить стену, я должен был бы знать, что́ я ограждаю и от чего я ограждаюсь», и нужна ли вообще стена, и т. п.; второй, патриархальный фермер,

трудится благоговейно, подкрепляя себя, как молитвой, «отцовской мудростью»: «Good fences make good neighbors» – «Крепкие заборы – хорошие соседи»; однако оба – и усомнившийся в стенах, и верующий в их магическую силу, – продолжают работу с автоматизмом лунатиков, зная тем не менее, что через год все придется начинать сначала. Их дело столь же необходимо им обоим, сколь неизбежно и грядущее разрушение стены таинственной силой, для которой герой не находит никакого имени, если не считать шутливого предположения – «Может быть, эльфы?», – тут же, впрочем, отбрасываемого.

Стихотворение Роберта Фроста «Починка стены» обозначает для нас завершающую веху в развитии огромной темы, имеющей глубокие религиозно-библейские корни, – темы границы, предела, межи. Напряжение этой темы – в двойственности самой идеи границы: граница, предел может и любовно обустраивать человека, определять его место в мире, но может и заключать, ограничивать его; граница дома может превращаться в тюремную стену – все зависит тут не от нашего отношения к дому или тюрьме, но от нашего отношения к самой идее границы. Понимание границы исторически эволюционировало, и если в стихотворении Фроста, стоящем где-то в самом конце этой эволюции, вполне ясно подчеркнут последний, негативный смысл понятия – нерефлектирующий созидатель стены уподоблен «пещерному дикарю», а хозяин откровенно любуется собственным либеральным приятием всяческой неограждённости, – то с начальной точки традиции вся ситуация нашего ограничения выглядит совершенно по-другому.

Эта начальная точка лежит в библейской истории о сотворении мира. Бог, творя мир, делает в то же время еще одно важнейшее дело: полагает в сотворенном мире границы, проводит межи, которые нельзя переступать. «Ты установил все пределы земли», «Ты положил предел, которого не перейдут», – говорится о Боге (Пс. 73:17; 103:9). Это действие Бога, уступающее по своей изначальности лишь самому акту творения, с особой наглядностью являет всю свою властность, когда применяется к водам – субстанции, которая по природе своей враждебна к границам. Ветхий Завет именно на примере вод многократно подчеркивает незыблемость положенных Богом границ: «...И поставил запоры и ворота, и сказал: доселе дойдешь и не перейдешь, и здесь предел надменным волнам твоим...» (Иов. 38:10-11); «...Давал морю устав, чтобы воды не переступали пределов его...» (Притч. 8:29); «Я положил песок границею морю, вечным пределом, которого не перейдет; и хотя волны его устремляются, но превозмочь не могут; хотя они бушуют, но переступить

его не могут» (Иер., 5:22).

Много веков спустя русский романтик в пору своего увлечения «афеизмом» откровенно высмеет эту водоостанавливающую деятельность ветхозаветного Иеговы:

Кто, волны, вас остановил,
Кто оковал ваш бег могучий,
Кто в пруд безмолвный и дремучий
Поток мятежный обратил?

Размежеванное, обустроенное, о*предел*енное бытие, благодаря ограничительным действиям Бога включившее в себя даже бездомную и неоформленную водную стихию, в новой, романтической системе ценностей воспринято как бытие в несвободе, а благодетельный предел превращается в «гибельный оплот». Однако изнутри начальной для нас библейской (ветхозаветной, а затем и новозаветной) доктрины границы (которая, хотя бы уже в силу вечного всеприсутствия Библии в европейской культуре, продолжает существовать, претворенная во множество форм, – например, в ту же приговорку фростовского фермера), – изнутри этой начальной доктрины ритуальное возобновление стены, положенной еще «отцами», выглядит как деятельность безупречно богоугодная, ибо: «Не передвигай межи давней, которую провели отцы твои» (Притч. 22:28).

Ветхий Завет, довольно широко и отнюдь не только пространственно понимая границы, положенные обустраивающим землю Богом, подозрительно относится ко всякому смешению разнородного – как к действию, преступно нарушающему божественное устройство: «Скота твоего не своди с иною породою; поля твоего не засевай двумя родами семян; в одежду из разнородных нитей, из шерсти и льна, не одевайся» (Лев. 19:19); «Не паши на воле и осле вместе» (Втор. 22:10). Вместе с тем уже в книгах пророков возникает представление о границах, рассекающих и обустраивающих вертикальный строй бытия, – о Божественной иерархии, которая в настоящее время извращена и подлежит переделке в обратную: «Униженное возвысится и высокое унизится» (Иез. 21:26).

Новый Завет, многократно повторяя и утверждая мысль о перестройке иерархии («Многие же будут первые последними, и последние первыми» – Мф. 19:30; «всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» – Лк. 14:11, и др.), никоим образом не отменяет саму идею иерархии и границы, но лишь трактует ее гораздо более отвлеченно, не вдаваясь в мелочные разграничения. Христос пришел, чтобы дать не «мир», но «разделе-

ние» (Лк. 12:51), чтобы утвердить «великую пропасть» между грехом и праведностью, о которой Авраам говорит грешнику: «хотящие перейти отсюда к вам не могут, также и оттуда к нам не перейдут» (Лк. 16:26). Недоступная черта полагается между небесным и мирским, духовным и плотским – «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22:21); «дух бодр, плоть же немощна» (Мф. 26:41); «рожденное от плоти есть плоть, а рожденное от Духа есть Дух» (Иоан. 10:3).

Утверждается и общее представление о иерархическом Божественном Домостроительстве, – о Доме Бога, который является своего рода онтологическим Домом для всякой твари и в котором уже все устроено и ничего не надо менять. «А дать сесть у Меня по правую сторону и по левую – не от Меня зависит, но кому уготовано», – возражает Христос желающим поучаствовать в установлении порядка (Марк. 10:40). Царство Небесное нам может быть дано, но менять что-либо в установленном порядке нам не дано решительно, а потому, как говорит апостол Павел, «каждый оставайся в том звании, в котором призван» (1 Кор. 7:20). В Божественном Доме «всё должно быть благопристойно и чинно» (там же, 14:40) – при этом слово «чинно» следует понимать не в переносном, а в самом буквальном смысле – в смысле верности всякой твари тому чину, тому месту в Доме Бытия, для которого она предназначена, как, скажем, ангелы – не падшие, разумеется, – верны своему упорядочению в систему из девяти чинов. Версия этого стиха в Вульгате передает указанный смысловой оттенок очень точно: «omnia autem honeste et secundum ordinem fiant»; secundum ordinem – «по порядку», «по чину» (то же и в греческом оригинале – kata taksin); ordo, taksis – это чин бытия, это, в частности, и ангельский чин. В Доме Бытия мы в лучшем случае камни, но никак уж не архитекторы; а потому, советует нам апостол, «сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный» (1 Петр. 2:5).

Библейские именования нарушителей божественного порядка заключают в себе идею границы: враги Бога – это «передвигающие межи», на них Бог изольет свой гнев, «как воду» (Ос. 5:10); это те, «которые перепрыгивают через порог» (Соф. 1:9). И конечно же, главные нарушители правил дома бытия, нарушители границ – падшие ангелы, ставшие демонами. Если все богословские попытки описать сущность дьявола через идею зла неминуемо приводили к неразрешимой дилемме «благого дьявола – бессильного Бога» (либо дьявол – слуга Бога, творящий зло по Божественному заданию, либо Бог бессилен остановить всемогущего дьявола), то идея нарушения границ, напротив, объясняла сущность демонизма исчерпыва-

юще и непротиворечиво. Грех дьявола, возжелавшего стать равным Богу и людям обещавшего уподобить их Богу («будете, как боги» – Быт. 3:5), – прежде всего в нарушении установленных Богом границ, в оставлении Дома Бытия, или даже в посягательстве на его перестройку (грех, проявившийся хотя бы в желании дьявола «утвердить свой трон выше облаков» [26]). Самое ясное определение ангелов-отступников дал, быть может, апостол Иуда: это ангелы, которые «не сохранили свое первенство (principatum), но оставили свое жилище (domicilium)» (Иуд. 1:6). Они оставили «жилище Небесного Царства (sedes regni coelestis), которое получили бы, если бы сохранили веру», – поясняет это место Хинкмар Реймский (со ссылкой на Беду Достопочтенного) [27]. Говоря совсем просто: они покинули свой Дом, который в этом случае равен Царству Небесному, т. е. мирозданию в его безгреховном совершенстве.

Мир – это Дом, которые надлежит «хранить» (Быт. 2:15), но уж никоим образом не покидать и не перестраивать. Иоганн Вейер, завершитель многовековой традиции ученой демонологии, видит сущность дьявола именно в его желании перевернуть «все вещи» в онтологическом доме человека: он, дьявол, «опрокинул бы все человеческие вещи, если бы их не удерживала на своем месте Божья воля» [28]. Обустроенность божественного Дома, благодетельность границ, положенных Богом для всякой твари, определенность места, предназначенного раз и навсегда всякому живому существу, – все это Иоганн Вейер передает потоком весьма выразительных образов:

«Разве дозволено мне Божественным величием летать по воздуху, как птица, или ползать по земле с червями, или жить в воде вместе с рыбами; всего этого я, конечно, не умею, поскольку образую определенный чин у Бога (Dei ordinem), как по происхождению, так и по естественным способностям, которые Бог мне дал, создав меня из праха земного и составив из костей, нервов, сухожилий, мяса, вен, артерий, крови и духа, и приказав, чтобы я, в силу такового сотворения, ходил по земле, возделывал ее, заботился о ней и обо всем, что живет на ней, а душой, которую он вдохнул в меня, стремился к небесному... Итак, не следует оленям скакать по воздуху, а рыбам жить на земле, и не следует тому, кто живет в Индии, пить воды Соны, а немцу утолять жажду в Тигре вместо Рейна».

И далее – следует формула, запечатлевшая христианскую идею границы в поистине скульптурной неподвижности ее полуторатысячелетнего бытия:

«Что не может совершиться в своем чине – запрещено [Богом]» ([Deus] nihil autem permittit, quod in suo ordine fieri nequit) [29].

Развивая учение о дьяволе – нарушителе границ, демонология тем самым разрабатывала, не ведая о том, модель ситуации мыслящего существа в мире, отличную от узаконенной и канонизированной христианской антропологией. Внутри этой модели все более прояснялись понятия, образы, жесты и представления, ставшие впоследствии принципиальными для европейской культуры XIX столетия: сюда относятся понятие воли и понятие изобретения, которое, утратив связь с риторикой, именно в богословском противопоставлении божественному творению (Бог – creator, дьявол – inventor [30]) приобрело особую привлекательность запретного; это солипсистский и богоборческий жесты, как, впрочем, и жест приравнивания себя к Богу; это также и образы демона и антихриста и т. п. Таким образом, сама же христианская доктрина – в своих демонологических разделах – произвела на свет, вовсе не желая этого, свой антипод, свой антиидеал: ту альтернативную ситуацию человека в мире, которая не могла не импонировать романтикам, потому что в ней проблема границы решалась устраивающим романтика образом.

Соотнося романтическое мышление с библейским мотивом границы и его преломлением в демонологии [31], мы не можем упускать из виду, что доктрина благодатной ограниченности мыслящего существа, определенности его места в онтологическом Доме имела, разумеется, интерпретаторов и до романтиков; что к рубежу XVIII-XIX столетий она была как бы освежена и актуализирована в новых, современных доктринах, далеких от христианства, но вполне согласующихся с христианской антропологией по крайней мере в этом, достаточно отвлеченном пункте.

Ранние немецкие романтики (прежде всего Новалис, о котором в основном и пойдет речь далее) отталкивались именно от этих, опосредованных и в свою очередь опосредствующих доктрин. Один из пунктов отталкивания – немецкий классицизм в лице прежде всего Гёте – охарактеризован в его противостоянии романтическому мышлению в монографии Фрица Штриха, уже в самом названии которой актуализирована проблема границы: «Немецкие классики и романтики, или завершенность и бесконечность». Картина, нарисованная Штрихом, выглядит достаточно просто: классицистическому представлению о неизбежности известных пределов, внутри которых человек сохраняет человеческое («Человеческий образ, сказал однажды Гёте, законами природы заключен в известных пределах, лишь внутри которых он может являться как упоря-

доченный, прекрасный, мудрый» [32]), противостоит романтическое погружение в беспредельность всякого рода; картина выглядит так, как будто классики и романтики живут в совершенно разных системах категорий, никак не соприкасающихся, – классики вовсе не ведают ни о какой беспредельности, а для романтиков заведомо не существует никаких границ.

Между тем романтизм, исключительно дружелюбно относившийся ко всему чужому (чего стоят хотя бы знаменитые плагиаты Кольриджа или фрагменты Новалиса, возникающие прямо из конспектов Фихте) и видевший свой материал практически во всем, не отбросил бы просто так, без игры с ним, и образ «замкнутости», и самую «темницу». Голое отрицание для романтиков – дело столь же не интересное, как и возведение собственных построек на пустом месте. Ведь и «тюрьма» как таковая в художественной образности романтизма не окунается в черные краски, но дружественно обживается и одухотворяется – работа, которую начал уже Джованни Баттиста Пиранези в грандиозном цикле гравюр «Фантастические композиции темниц» (1745), образах абсолютной замкнутости, соперничающих, однако, по своей «романтичности» с распахнутыми в бесконечность пейзажами Фридриха и продолжавшие вдохновлять романтическое воображение даже в 1830-40-х годах (чему свидетельство – «Русские ночи» В. Ф. Одоевского) [33].

Виктор Бромберт свою статью о романтическом образе темницы назвал «счастливая тюрьма», указывая тем самым на двусмысленность образа заточения, который у романтиков «сущностно амбивалентен: стены камеры-кельи наказывают преступника и приносят в жертву невиновного; но в них же находят убежище поэтическая медитация и религиозный энтузиазм... Без сомнения, существует и ностальгия по заключению, и желание тюрьмы» [34]. «Я и мои цепи – мы стали друзьями (My very chains and I grew friends)», – говорит байроновской шильонский узник, почти нехотя покидая темницу:

Когда за дверь своей тюрьмы
На волю я перешагнул –
Я о тюрьме своей вздохнул [35].

Итак, граница – и в узком (стены реальной темницы, пол шильонского замка, превращающийся в «алтарь» в байроновском сонете Шильону), и в широком смысле – не отбрасывается, но обыгрывается; обыгрываются и инстанции, силою которых (ибо авторитета Библии в конце XVIII столетия было уже недостаточно) доктрина границы продолжала сохранять свои позиции в культуре к началу

творческой работы Новалиса. Из таковы инстанций мы выбрали две: идею закона, связанную не только с духом классицизма, но и – для Новалиса в первую очередь – с философией Канта; а также руссоистскую идею природы – пожалуй, самый главный оплот человеческой о*предел*енности из тех, что оставались к концу XVIII столетия.

СТРАЖИ ГРАНИЦ И ИХ ПРИРУЧЕНИЕ

Закон

Для романтического мышления закон перестает быть тем, чем он был на протяжении многих веков, чем он был и в библейском его понимании, – инстанцией ограничения. Никоим образом не отказываясь от понятия закона, романтики сумели превратить его в знамя поэтической свободы мышления; идея границы, заложенная в понятии закона, решительно перестала восприниматься.

Происходило своеобразное вочеловечивание закона, который прекратил быть инстанцией, стоящей высоко над человеком и от него никак не зависящей, – обнаружилось, что закон неким образом соприроден человеку, сродни ему, и потому не запрещает и ограничивает, но, наоборот, подтверждает права человека властвовать над собой и миром.

Это переосмысление закона романтиками имело по меньшей мере три предпосылки. Первой из них была сентименталистская легитимация «прав сердца», которое имеет свои законы, не менее важные, чем законы природы. «И в чувстве сердца лишь законы почерпал», – с полным одобрением говорит Андрей Тургенев о Гёте [36].

Вторая предпосылка – открытие естественной теологии, чрезвычайно влиятельного в конце XVIII века направления мысли, что законы природы не вполне равнодушны к человеку и устроены в определенных отношениях так, чтобы обеспечить человеку существование на земле. Прежде всего это относится к Уильяму Пели, который в своей широко известной в начале XIX столетия «Естественной теологии» (1802) [37] показал в частности, что ньютоновский закон о силе притяжения, обратно пропорциональной квадрату расстояния между притягиваемыми телами, тайно благоприятствует человеку: «...если бы центростремительная сила менялась как куб расстояния или в какой-либо еще более высокой пропорции, (...) то планеты, начав приближаться к солнцу, упали бы на него...

Если бы сила притяжения изменялась согласно какому-нибудь прямому (direct) закону расстояния (...), учинились бы величайшие разрушения и хаос»[38].

Эллиптическая форма орбит планет, которая уже открывшему ее Кеплеру казалась столь досадным отклонением от идеальной формы круга, согласно Пели, также необходима для человеческого существования, ибо круговая орбита была бы нестабильной[39]: так математически несовершенное в природе находит оправдание в защитных, человеческих свойствах этого вочеловеченного несовершенства, и противопоставление «совершенного закона природы» и «несовершенного человека» перестает существовать.

И наконец, в-третьих, романтики по-своему поняли и приняли кантианское представление о разуме-законодателе, о том, что «разум должен подходить к природе (...) со своими принципами, лишь сообразно с которыми согласующиеся между собой явления и могут иметь силу законов (...), как судья, заставляющий свидетеля отвечать на предлагаемые им вопросы»[40].

Итак, с одной стороны, понятие закона все настойчивей применялось к моральной и вообще духовной жизни человека – но уже не в запретительном, ограничительном смысле христианских заповедей, а в смысле освободительном: законы души и разума, став столь же понятными и очевидными, как и физические законы, сделают душу столь же управляемой, как управляем физический мир; понимание закона и достигнутая благодаря этому пониманию управляемость – и есть свобода. Молодой Шеллинг замышляет создать «новую философию свободы»; ее цель – открыть «новую эпоху свободы, в которой разум сформирует социальный мир человека и в которой моральный закон будет столь же очевидным и эффективным, как уже сейчас эффективны и очевидны законы физики»[41].

А с другой стороны – закон природы оказывалось возможным помыслить не как предел, положенный извне человеческой свободе, но как соприродный самому человеку принцип, вытекающий из свободной деятельности свободного «разума-законодателя». Шеллинг в диалоге «Бруно» (1802) усматривает в законах Кеплера «умозрительный смысл»; они, по его мнению, «полностью выражают весь организм разума»[42] (и ни слова вообще о планетах и звездах!), – юный Гегель «в своей диссертации показывает чисто логически, что число планет не может превышать семь»[43]. Узаконивание деятельности души шло навстречу вочеловечиванию природного закона, и это торжествующее встречное движение рождало убеждение в том, что пропасти между человеком и природой – «царством свободы и царством необходимости» – не существует; что природа и

человек не отделены друг от друга, не ограничивают друг друга, каждый – в своем мире и царстве, но взаимно открыты, а действующий в этом открытом мире закон – разумеется, один для природы и человека! – не замыкает каждое «царство» в своей сфере, но распахивает их друг для друга.

Открытие кислорода Джозефом Пристли было воспринято как акт окончательного и бесповоротного разрушения границ между жизнью и «мертвым» миром: оказалось, что «один и тот же жизненный элемент царит в мире органического и в мире неорганического» [44]. Завелась настоящая мода на законы Кеплера и Ньютона: к ужасу строго мыслящих физиков и философов, им придавали самые отчаянно-расширительные толкования. «Те законы движения, те гармонии пространственных и временных отношений, которые Кеплер открыл у космических тел планетной системы, должны быть, как я думаю, обнаружены и во внутренних жизненных движениях организма, например, в кровообращении», – утверждает Готхильф Генрих Шуберт, автор знаменитой «Символики сновидений» [45]. С легкой руки голландского философа Франца Гемстергейса (внимательно изучаемого йенскими романтиками) ньютонианский антагонизм центробежной и центростремительной сил был перенесен на органический мир и на душу человека: во влечениях души, в любви «проявляется большое сходство с силой притяжения», «душа стремится к полному и глубокому слиянию со всем, что лежит вне ее, а это означает, что присущая ей сила притяжения имеет всеобщий характер», как и притяжение, свойственное материи, – и теперь уже не душа уподобляется внешнему миру, но внешний мир подобен душе: он находится в состоянии притяжения и «вечно стремится к единению...» [46].

Другой, обратный путь – перенесение на неорганический мир законов живого мира – приводил к тому же результату: умозрительному выведению общего закона для любых миров и царств мироздания. «Уже в движении звезд предвосхищен высший акт животной жизни – совокупление. Творение – не что иное, как акт оплодотворения», – утверждает Лоренц Окен [47].

Грохотом рушащихся ограждений был заглушен трезвый голос Гегеля, который пытался сохранить за понятием закона отчетливый смысл и пустил в «Феноменологии духа» немало парфянских стрел (не удостаивая оппонентов поименным упоминанием) в сторону романтических игр с идеей закона: утверждение Гегеля о том, что «в органическом вообще теряется представление закона» [48], направлено, конечно, против безоглядного перенесения в мир живой природы физических законов; критика расширительного толкования

закона всеобщего притяжения [49] задевает многочисленные фантазии на тему «всемирного закона» «влечения всего ко всему».

При всей видимой успешности приручения закона, превращения его из стража границ в своего рода «сталкера», проводника из одного мира в другой, у закона остался все же один непримиримый враг, предпочитавший видеть закон мертвым, нежели прирученным. Речь идет о Новалисе – самом глубоком среди романтиков критике идеи закона как такового.

Уже в «Фихтеанских штудиях» Новалис отвергает какую-либо ценность повиновения моральным законам: «Деятельность согласно принципам ценна не принципами, но свойствами души действующего человека. Тот, кто действует по принципам, может быть достойнейшим человеком, – но не принципы делают его достойным, а то, чем эти принципы становятся у него...» [50]. Новалис проводит здесь антитезу «природы» и поступков человека: ценность человека – в его «природе», которая может и не проявиться в его поступках; и напротив – поступки могут иметь чисто внешний характер и не выражать природу человека. Эту идею мы встретим и у других романтиков – например, у Кольриджа, когда он пишет: «Наши братья могут судить о том, что мы *есть*, лишь по тому, что́ мы *делаем*; но в глазах нашего Создателя то, что́ мы *делаем*, имеет значение лишь тогда, когда вытекает из того, что́ мы *есть»* [51].

Кольридж успокоенно останавливается на этой мысли, но деятельного Новалиса никак не может устроить подобный пассивизм, основанный на сомнительном ожидании вероятного одобрения Создателем какой-то моей неявленной сущности, того «что́ я есть» где-то внутри. Если важно то, какими мы *есть,* то почему бы нам не действовать такими, каковы мы есть; зачем отказываться от поступков, если они могут совершенно выразить наше Я? – но тогда почему бы нам не создать и свой собственный закон? «Разве разум не требует, чтобы всякий человек был своим собственным законодателем? Человек должен повиноваться лишь своим собственным законам» («Политические афоризмы». 2, 501).

Однако, если беда лишь в несоответствии наших поступков и нашего Я и если мы научимся устранять это несоответствие, то нужен ли вообще закон? Закон нужен лишь несовершенному человеку – такому, который не может совершенно действовать, а может лишь медитировать над несоответствием поступков – «сущности». С развитием человека «уменьшается количество законов»; «законы суть дополнение к неполноценным натурам и существам... Когда мы точнее определим сущность духа, то нам уже не будут нужны духовные законы». «С более совершенным самопознанием – по-

знанием мира – более совершенным самоопределением и определением мира исчезает моральный закон, а его место занимает описание морального существа. Законы суть данные, по которым я составляют описание»; «Законы – неизбежное следствие несовершенного мышления или знания» («Всеобщий черновик». 250 и 252, 3, 284-285).

Как ни странно, но у Новалиса законы нужны лишь тому миру, в котором и природа, и человек еще не совершенны и остро нуждаются в инстанции сдерживания. Здесь Новалис словно бы возвращается к библейскому пониманию закона – того закона, которому Моисей учил свой «жестоковыйный народ», ограничивая его и определяя. Однако, «где царят вечные, неизменные законы – там древность, прошлое» («Всеобщий черновик». 184, 3, 273), а для нового человека, умеющего пересоздать себя заново (о чем ниже еще пойдет речь), – человека без границ – такое обустройство в мире обернулось бы тюрьмой.

Разобравшись с законом посредством инстанции «сущности» как внутренней природы, либо имеющей свои собственные законы, либо вовсе их отменяющей, романтики натолкнулись на следующее ограждение – на саму инстанцию сущности или природы; и это новое ограждение их не остановило.

Природа

Две разные «природы» – природа *вне* нас как нечто противостоящее культуре, цивилизации, и природа *внутри* нас, наша человеческая природа, сущность – смыкаются в той мере, в какой соответствуют идее *данности*: обе природы *даны* нам *до* культуры, *до* воспитания, *до* цивилизации, одна извне, другая изнутри. Тем же двояким образом – извне и изнутри – обе природы определяют нас, ставят предел нашим дерзаниям. Чем бы мы ни стали, как далеко бы ни зашли, «есть ценностей незыблемая скала», есть природа, которую нельзя изменить. Можно загубить природу внешнюю и извратить природу внутреннюю, но и тогда обе они останутся с нами – укоряющим напоминанием об утраченной *данности*.

Таким вот образом природа определяет нас и ограничивает нас. Если говорить о внутренней «природе», то сколь бы далеко мы ни ушли от нее как от начального пункта – мы все равно реализуем *данное* нам, наши внутренние «задатки»; или же, если увидеть все по-иному, – мы не удаляемся от «природы», но раскрываем в себе ее, оставаясь в положенных ею прекрасных и благодетельных границах. Лучше далеко от природы не уходить; еще лучше – к ней вернуться. Пусть природа – тюрьма; но тюрьма, выражаясь мета-

форой Виктора Бромберта, в высшей степени «счастливая», и у Жан-Жака Руссо, главного адепта природы как инстанции благодетельного ограничения, образ природы-тюрьмы всплывает окрашенным в самые светлые тона: в пятой прогулке из «Прогулок одинокого мечтателя» Руссо, описывая свое блаженное уединение на острове Сен-Пьер в Швейцарии, выражает желание, чтобы «из этого убежища сделали для меня вечную тюрьму (prison perpétuelle), чтобы меня заточили здесь на всю жизнь, лишив меня сил и надежды отсюда выйти» [52].

«Вечная тюрьма» – наша заключенность в «природе», в прямом и в расширительном смысле. Новалис, доброжелательный почти всегда и почти ко всем, в вопросе о таком благотворном самозаключении обнаруживает несвойственную ему язвительность. Философия зависимости от природы не удостаивается Новалисом даже имени философии – есть лишь достойные сожаления люди, которые «уничтожили для себя всякую независимость» от чувственного мира и чьи «ленивые, тяжеловесные, рабские соображения в новейшее время были частично возведены в систему (Руссо, Гельвеций, Локк)» («Логологические фрагменты». 117, 2, 549-550).

Несколько позднее та же трогательная преданность природе рождает у Новалиса почти что эпиграмму: «Иные люди, возможно, так сильно привязаны к природе по той причине, что они, как нашалившие дети, боятся отца и ищут убежища у матери» («Всеобщий черновик». 546, 3, 360). «Мать», разумеется, – природа; но кто здесь «отец»? Несомненно, речь идет о «духе» – о той силе, которая может отменить всякую данность, в том числе и данное от природы; которая может, при известном усилии, начать все сначала и даже создать собственную природу. Новалис здесь, казалось бы, противопоставляет «природу» и «дух» – но это лишь видимость, созданная одним, отдельно взятым фрагментом. На самом деле Новалис далек от того, чтобы просто отбросить одну, пусть и не слишком близкую ему, категорию или систему категорий – скажем, руссоистский комплекс «природа-естественность-истина», – и заменить ее другой, более подходящей: он играет с захваченной им, выхваченной из руссоистского контекста природой, как хищник играет с беспомощной жертвой, – не удивительно, что однажды он так и назвал свои мысли: Beute – «добыча» [53].

Не изничтожение природы, не отрицание ее, но своего рода приручение – превращение ее из инстанции ограничения, из «счастливой тюрьмы», из руссоистского острова истины посреди бесовского разгула цивилизации в нечто протеично-изменчивое – вот что наблюдаем мы в текстах Новалиса. Вероятно, Новалис одним из

первых заподозрил, что понятие природы обязано своей авторитетностью своей же бесконечной потенциальности (если не сказать – пустоте), которую каждая эпоха и каждый мыслитель, желающий отстоять свои идеи именем природы, может наполнять по своему усмотрению. В наше время Карл Дальхауз показал на материале музыкальной теории конца XVIII столетия, сколь сильна в теоретизирующем человеке тяга к авторитетным инстанциям («природа», «история», «разум»), – инстанциям, «которые кажутся тем неоспоримее, чем более туманны представления о них» [54]. Когда тот же Жан-Жак Руссо в «Диссертации о современной музыке» (1743) пытается отстоять любезную его сердцу неравномерную темперацию и противопоставляет ее темперации равномерной как якобы природное – искусственному [55], то в этом действительно проявляется «страх признать фундаментальные факты музыки (...) результатом человеческой деятельности» [56]: ведь все темперации одинаково «неестественны».

И тем не менее аргументация «от природы» – одна из самых сильных ограничительных аргументаций для конца XVIII века; на нее-то повел свою охоту Новалис, понявший, возможно, о природе – почти за полвека до русского поэта, – «что может никакой от века загадки нет и не было у ней». Но эта пустота бесконечно притягательна для Новалиса, и он вступает с ней в игру.

В романе «Генрих фон Офтердинген» купец, рассуждая о живописи и музыке, изрекает общее место, почти немыслимое для самого Новалиса: «Природа – прекраснейший учитель пластических образов». Но это общее место – лишь отправной пункт игры, и далее в монологе рассудительного купца появляется нечто такое, что мог сказать лишь сам Новалис. Нам нравится искусное художественное подражание природе, ее звукам, краскам (это, конечно, снова купец), потому что (и тут-то появляется Новалис, путающий все) «сама природа хочет получить удовольствие от своей искусности, и для этого она превратилась в человека, изнутри которого лишь и радуется сама своему великолепию...» [57]. Так, походя, уничтожается противопоставление природного – искусственного: природа не замкнута в себе, не отъединена от своей противоположности – искусства, но тянется к нему и овладевает им.

Над натурфилософскими попытками приписать природе какую-либо «сущность» Новалис издевается в шестом диалоге, где «сущностью» природы провозглашается «грубость»; она – квинтэссенция всякой «грубости», и герои диалога идут в погребок: «там мы у природы дома», там «мы снова станем по-настоящему естественны»; но и тут все запутывается: споря о разнице природы и искус-

ства, герои выясняют, что природа «редка», а искусство – «и есть, собственно, обыденное», а тот, кто «чрезмерно одержим искусственностью искусства», может принять грубость природы «за искусство, и тогда она будет неправильно понята» [58].

Этот диалог – демоническая шутка, не мешающая самому Новалису разворачивать, когда ему хочется, собственную натурфилософию (в «Учениках в Саисе», например). Вместе с тем эта шутка затрагивает серьезную для Новалиса тему относительности противопоставления природы и искусства, которая особенно видна, когда сравниваешь мужчину и женщину: о своей Софи Новалис в дневнике записывает, что «ее естество для нас было бы искусством, наше же естество было бы искусством для нее» [59]; ему вторит Фридрих Шлегель: «Мужчина должен воспринимать природу в женщине так же, как они воспринимают искусство в нас» [60].

И все же и сама эта относительность снимается у Новалиса – снимается в своеобразном историческом процессе, в который погружены и природа, и искусство. Процесс этот совсем не эсхатологический – это не угрюмое приближение к какому-то предначертанному финалу, к «краху природы» или к «торжеству природы»: это движение обоюдного снятия границ. Сначала природа, любовно пародируя искусство (а в природе Новалис замечает «иронию и высмеивание искусства» – «Всеобщий черновик». 420, 3, 320), становится, при помощи человека (поскольку «мы – ее воспитатели» – «Всеобщий черновик». 73, 3, 252) искусством во всем – ибо все должно стать искусством, общаться мы должны «искусно» («Фихтеанские штудии». 619, 2, 281), и «ипохондрия должна стать искусством» («Теплицкие фрагменты». 420, 2, 613), и «быть совершенным Я – искусство» («Фихтеанские штудии». 659, 2, 294), и самый инстинкт – лишь «*непреднамеренное* искусство, – искусство без знания, что и как делаешь» («Всеобщий черновик». 270, 3, 287); и наконец, все это движение мысли – и это движение природы в искусство – увенчивается формулой, утверждающей искусную и/или искусственную природу человеческого «Я»: «“Я” не есть продукт природы – не природа – не историческое существо – но артистическое – *искусство* – произведение искусства» («Всеобщий черновик». 76, 3, 253).

В этой, казалось бы, конечной точке – точке превращения природы в искусство – все только и начинается. Теперь уже искусство должно так же любовно, как природа отдавала себя ему, создать природу заново. Здесь, пожалуй, и лежит конечный пункт взаимодействия природы и искусства по Новалису: данная нам природа – руссоистская природа ограничения, «счастливая тюрьма» – ему не

нужна; вернее, нужна лишь как исходный материал для построения подлинной природы – не данной нам, но нами же сотворенной. Данная нам природа не совершенна, потому что не до конца понятна: «То, что не позволяет себя понять, находится в несовершенном (природа) состоянии. – Она должна постепенно сделаться понятной» («Всеобщий черновик». 342, 3, 302), это значит: быть нами же пересозданной на основе искусства и такой же безграничной и доступной, как искусство. Все темное, все запретное отвергается, – открывается светлый, сияющий мир, где для человека нет недостижимого ни в духовном, ни в пространственном смысле, где нет уголков, куда он не может достичь, и где он, сняв любое покрывало, не узнал бы самого себя.

«Природа должна стать искусством, и искусство – природой» («Теплицкие фрагменты». 468, 2, 646), – вот собственное, новалисовское резюме всего этого движения. Все исходные природные сущности – данные нам, а не сотворенные искусством, – должны быть пересозданы; и в перспективе такого творчества выясняется, что пока еще ничего нет – нет еще элементов природы, ибо «элемент – продукт искусства» («Всеобщий черновик». 86, 3, 256); нет пока что и природы, ее еще предстоит создать, как предстоит создать, скажем, книгу, настоящий перевод, античность, которой тоже пока еще нет: «...Разве природа – что-то иное, нежели живая античность? Природа и понимание природы возникают одновременно, как античность и знание античности; ибо человек сильно заблуждается, если думает, что существует античность. Античность начинает возникать лишь теперь. Она возникает под взглядом и в душе художника. Остатки античных памятников – лишь специфические возбудители для образования античности. Античность делается не руками. Дух создает ее при посредстве глаза...»; то же – и с античной литературой: «она, собственно, не дана», но «она сперва должна быть произведена нами» («О Гёте». 2, 640-642)[61].

Итак, искусство нужно лишь для того, чтобы создать природу. История охвачена кольцевой композицией: «Человек начинает с инстинкта – инстинктом он должен и закончить» («Всеобщий черновик». 340, 3, 302), «познание есть средство вновь достичь незнания» («Всеобщий черновик». 342, 3, 302). Наконец, и сам дух, осознав, что он *дан* себе – дан кем-то, извне – должен понять, что и он – природа, несовершенная, не понятная самому себе до конца, и стать духом заново: «...дух должен будет для самого себя стать чужим и возбуждающим, или намеренно сделать себя таковым. Ныне дух – дух из инстинкта – естественный дух – он должен будет стать разумным духом, стать духом посредством рассудительности и *ис-*

кусства» («Теплицкие фрагменты». 468, 2, 646).

Последний оплот природы как ограничительной инстанции дух находит в самом себе – и рушит и это ограждение.

ПРЕОБРАЖЕННЫЕ ТЕМНИЦЫ

Подобно тому, как есть понятия, содержащие в себе идею границы – но все же позволяющие, как мы видели, эту идею из себя изгнать, – существуют и формы самой действительности, имеющие ограничительные свойства. Простейший пример такой формы – само человеческое тело. С одной точки зрения эта ограниченность данных нам земных форм может выглядеть как благодетельная отгороженность от чужого: тело отгораживает нас от враждебного внешнего мира; всякая форма, созданная нами, – в том числе и литературная форма, – отгораживает нас от хаоса; время, в которое мы погружены, отгораживает нас от вечности – от небытия всех вещей или от такого всеприсутствия всех вещей, которое мы все равно не смогли бы перенести.

Возможна и другая точка зрения на положенные нам от Бога границы: в них можно увидеть навязанное нам извне препятствие, которое следует преодолеть; и тогда всякая форма, попавшая в поле подобного виденья, оборачивается метафорой тюрьмы. Но внутри так понятой формы – будь то форма тела, форма литературного или философского сочинения, форма времени, – уже нельзя существовать; нельзя жить в том, что понято как тюрьма, если не сломать тюрьму или не переосмыслить ее каким-то коренным образом.

Те термины расширения, в которых романтики нередко описывали свою духовную работу, совершенно не совместимы с представлениями о каких-либо границах. Так, у Новалиса человек, найдя в самом себе «абсолютную опосредующую точку», позволяющую соединить «разрозненные миры», понял, что «ему предуказан теперь путь на вечность – Его занятие – расширение своего бытия в бесконечность...» («Логологические фрагменты». 19, 2, 527-528). Ему вторит Карл Густав Карус, записывающий в своем дневнике: «Сущностным характером романтического всегда останется то, что замкнутость отсутствует (Abgeschlossenheit fehlt) и постоянно указывается еще на нечто дальнейшее, на продвижение вперед (auf ein Weiteres, auf ein Fortschreiten)» [62].

И все же романтики не пошли по самому простому пути, который, казалось бы, был уже им предначертан немецким пиетизмом: весь земной мир – темница, смерть – ее разрушение, человек же, как пишет Матиас Клаудиус в предисловии к своему переводу кни-

ги французского мистики Клода Сен-Мартена «Об ошибках и истине», не может удовлетвориться «пережевыванием выжимок материи» [63], его цель – достичь лучшего мира, небесной родины.

Подобное пассивное противопоставление земной темницы и небесной родины никогда не занимало Новалиса; в комплексе христианских идей его волнует не то, что относится к простому противопоставлению – например, противопоставление плоти и духа, – но то, что связано с идеей преображения: тайна плоти и крови – «кто может сказать, что он понимает кровь?» [64]; тайна тела и его преображения. Павлианский мотив: «тленному сему надлежит облечься в нетление» (1 Кор. 15:53) находит продолжение в четвертом Гимне к Ночи: «В бальзам и эфир преобразится моя кровь».

В конечном итоге, Новалиса – и других романтиков в той степени, в какой они оказывались ему близки, – волнует тайна преображения любой темницы в стихию свободы, и уж от чего он совершенно далек – так это от прямодушного отказа от «темницы» форм, будь то темница тела, скоропалительно отбрасываемая пиетистами, темница времени или темница мира. По Новалису, из темницы не выходят – ее преображают изнутри. Всякая форма, стесняющая или порабощающая, – лишь неправильно понятая форма. Наше тело и нашу личность – наше Я – мы тоже понимаем неправильно и недружелюбно. О преодолении романтиками замкнутости тела и личности пойдет речь дальше.

Тело и личность

Мотив тела как темницы – весьма древний: его прообраз мы находим уже в мистериософской доктрине орфизма (восходит к VI в. до н. э.) с его уподоблением sôma-sêma – «тело-могила»; тело понято здесь как могила, в которой томится душа – божественная субстанция, родственная богам. Хотя Христос назвал собственное тело «храмом» (Иоан. 2:19-21), в христианской мистической традиции представление о теле как темнице пользовалось несравненно большей популярностью. В XVIII столетии этот мотив – общее место в немецкой религиозной поэзии. «Ах! Если бы Господь избавил меня из оков моего тела», – восклицает анонимный автор текста, положенного на музыку И. С. Бахом (кантата № 82, «Ich habe genug...» – «С меня довольно»). Эта традиция доживет до XX столетия – и отзовется в поэзии Германа Гессе, в стихотворении «Bruder Tod»:

Auch zu mir kommst du einmal,
Du vergißt mich nicht,

Und zu Ende ist die Qual,
Und die Kette bricht [65].

Романтики, в свой черед перенимая этот мотив, расширяют и усложняют его: не одно только тело, но и сама личность, человеческое Я, восприняты как темница, – но восприняты так лишь в той мере, в какой тело и личность существуют *как данность*. Однако эту данность – эту дарованную нам темницу «тела» или «души» – романтики намерены перестроить, изменить, преобразить. Оказывается, можно переосмыслить тело и личность так, что из метафоры темницы они превратятся в орудия свободы; и здесь девиз романтиков, как всегда, – не разрушение, но преображение. Душа уже не томится в теле, но играет в нем и с ним, – вопрос о месте тела, где находится душа, столько веков занимавший философов и богословов, решается Новалисом поистине играючи, с раскрепощающим легкомыслием: «Душа находится то здесь, то там, то во многих местах одновременно – ее местопребывание изменчиво...» («Всеобщий черновик». 194, 3, 274).

Вместе с тем, на фоне мощной традиции европейского религиозного мистицизма с его пониманием «*Я*» как темницы, которую следует непременно «разбить» как препятствие на пути слияния с Богом, Абсолютом и т. д., – на этом сильном фоне переосмысление мотива тела-темницы у романтиков не так легко заметить. Соблазн прочитать всех романтиков в традиционном мистическом духе очень велик; ему поддается, например, Альбер Беген в своей книге о немецком романтизме: «Радость от разрушения тела – пластический, галлюцинаторный и чувственный символ некого глубинного желания. *Я*, символизируемое телом, осмысляется как тесная темница, препятствующая желаемому расширению, растворению в универсуме. Раствориться, потерять себя в чем-то более великом – таков спонтанный порыв этих натур, которые страдают от соприкосновения с внешним миром. Уязвленные тем, что их первый призыв к миру не был услышан, они видят себя заключенными внутри собственного *Я*; но, чувствуя тесноту этих границ, они стремятся избавиться от них, либо ускользая в какое-либо прибежище, хорошо защищенное от всякого вторжения, либо распыляясь в пространстве, “теряясь” в беспредельном забвении» [66].

Беген, по сути дела, без оговорок присоединяет здесь романтиков к европейской религиозно-мистической традиции растворения *Я* в Боге (на место которого совсем не трудно было подставить универсум), – традиции, восходящей прежде всего к Майстеру Экхарту и продолженной немецкими пиетистами и французскими мистиками (в частности, мадам Гюйон с ее идеей состояния «чистой

любви», в котором «нет никакого интереса к себе, ни воспоминания о себе, ни занятия собой» [67]).

Это справедливо в отношении таких авторов, как, например, Гёльдерлин, который следует традиционной доктрине очень верно: тело – действительно «тюрьма», а смерть – единственный выход из нее. «Смерть – это предвестница жизни, и то, что мы томимся сейчас в нашей больной плоти, говорит о близком здоровом пробуждении. Тогда, лишь тогда обретем мы себя и родную нам стихию духа!» ... «Идем! Кто же еще в состоянии сидеть в этой мрачной темнице?» (т. е. в теле) [68].

Однако от внимания Бегена ускользает то, что я называю демонической стороной мышления романтиков, как она является прежде всего у Новалиса: уж он-то вовсе не стремился где-либо «растворяться» и что-либо «разрушать», из благочестивого ли стремления к «небесной родине» и к «родной стихии» или из тоски по «универсуму» и «забвению». Как дьявол (в трактовке богомилов) не довольствуется отвержением божественного порядка, а создает «второе небо со своими собственными ангелами» [69], так и Новалис не довольствуется отвержением (умозрительным) данного нам тела, но создает (посредством умозрительного же акта) такое тело и такую личность, в которых отменяются установленные Богом ограничения и в которых уже ни с какой точки зрения нельзя увидеть темницу. Романтик-демон совершает, по сути дела, то, что в христианской традиции дозволялось совершать только Богу, – акт преображения.

Возможно, первым, кто секуляризовал христианскую идею преображения, внедрив ее в философскую антропологию, был голландский мыслитель Франц Гемстергейс, сильно поразивший воображение Новалиса. Тело не темница, но «бутон», зародыш высшей жизни и высшей организации, – так переосмыслена у Гемстергейса метафора тела-темницы. Да, тело грубо и несовершенно, но в нем скрыт зародыш высшего духовного органа, которым мы сможет воспользоваться лишь после смерти, – как слепой сможет воспользоваться органом зрения лишь после того, как с его глаза удалят бельмо. «Возможно, органы сознания и сердца не могут развернуться под нашей грубой оболочкой; это крылья, пока еще не твердые, скрытые под кожей нимфы...» [70].

Новалис, воспринимая эту идею, делает к ней еще одно, поистине демоническое добавление: вовсе не нужно дожидаться смерти, чтобы получить совершенное, никакими границами не определенное тело, – для этого достаточно лишь той процедуры пересоздания природы, которая была обрисована выше. Вместо смерти

нужен «врач» – врач в высшем, метафизическом смысле; каждый должен стать метафизическим врачом самому себе и уметь перестраивать тело посредством абсолютной воли (инстанции романтической личности, о которой еще пойдет речь ниже).

В этом новом теле не будет уже ничего данного извне, ограничивающего и определяющего нас. «Всякий станет своим собственным врачом – и приобретет полное, надежное и точное ощущение собственного тела – только тогда человек действительно станет независим от природы, он даже, возможно, будет в состоянии восстанавливать свои утраченные члены, умертвлять себя своей волей, и тем самым получить истинные объяснения о теле-душе-жизни, жизни-смерти и мире духов. Тогда, возможно, только от него будет зависеть одушевление материи. – Он заставит свои чувства *производить* для него такое образы, какие ему захочется, – и сможет жить в *собственном,* в точнейшем смысле этого слова, мире. Тогда он будет в состоянии отделяться от своего тела, когда сочтет нужным, – он будет видеть, слышать – и чувствовать – то́ и в то́й связи, в каких он пожелает» («Фрагменты или умственные задачи». 247, 2, 583).

Если Фридрих Шлегель, «софилософствовавший» с Новалисом, говорит о власти, которую человек получает над собственными глазами («Глаза – единственная часть тела, которую человек создает себе сам» [71]), то Новалис гораздо категоричнее – ему нужно все тело: «Мы должны получить тело, как и душу, в наше полное распоряжение. – Тело есть орудие для формирования и изменения мира. – Мы должны сделать наше тело способным ко всему (allfähigen)» («Фрагменты или умственные задачи». 256, 2, 587). Помехой здесь могут оказаться «низшие потребности», которые предлагается и вовсе «аннигилировать» (весьма любимое Новалисом действие): «Аннигиляция низших потребностей. Лишь из-за потребностей я ограничен – и ограничиваем. Низшие потребности и все то, чему человек не хочет дать над собой влияния, следует определить абсолютно, как не имеющее места для меня, как несуществующее...» («Логологические фрагменты». 96, 2, 543-544).

Таково демоническое преображение тела в безграничную сущность – без всякого участия Бога, посредством абсолютной воли, понятой как врачебное искусство; но есть еще один путь размыкания тела – вынесение его границ вовне, вбирание в него того, что ему, согласно Божественному Домостроительству, вовсе не принадлежит. Новалису ничего не стоит и саму Солнечную систему понять как часть человеческого тела: «Человек имеет как бы определенные зоны тела: его плоть – самая ближняя зона; то, что находит-

ся вблизи него – вторая зона; его город и его провинция – третья, и так вплоть до солнца и его системы» («Всеобщий черновик». 593, 3, 370).

Ощущение продленности человеческого тела (и человеческого *Я*) вовне – его разомкнутости в мир – переживалось и другими мыслителями романтического круга; Жозеф Жубер (не знавший о существовании Новалиса) запишет в своем дневнике 19-25 июля 1814 г.: «Всякое тело обладает своим пред-телом, и всякое чувство – своим пред-чувством благодаря тайному продлению вещества или качества, продлению, которое создается излучениями качества или вещества...»; эти излучения «образуют вокруг испускающих их точек или крупных тел круг или сферу, орбиту, которая увеличивает протяженность тел...». Это «тайное продление» позволяет телам «достигать друг друга не соприкасаясь. Оно делает удаленные тела близкими и присутствующими там, где их нет (...) Наш разум излучает, наши органы чувств образуют вокруг себя испарения. Человек обладает собственной атмосферой» [72].

Примерно в то же время Игнац-Пауль Трокслер изобретает свою модель устройства человека, именуемую им «тетраклисом»: человек состоит из четырех областей – «тело – плоть – душа – дух» (Körper – Leib – Seele – Geist), причем крайние области – тело и дух – соединяют человека с абсолютными началами жизни: дух – это «корень, погруженный в абсолютное», благодаря нему человек обладает высшим, «надсознательным знанием», тело же – пуповина, связывающая человека с подсознательным и досознательным, благодаря нему человек знает то, что «знает ребенок до пробуждения в нем собственного *Я*» [73].

Получается, что человек не замкнутая сущность, и не микрокосм в средневековом понимании, не зеркало и не отображение макрокосма; иерархия разрушена, разрушено и онтологическое место человека как «двойного зеркала»: человек теперь и не «образ Бога», и не «образ праха», – он переплетен и с Богом, и с прахом, он пустил корни и туда, и сюда, – в результате исчезает всякое представление и о границах тела, и о границах личности.

Но является ли так понятое тело, – утратившее границы, переплетенное с миром, – личной собственностью души? Если это так, то его потеря – лишь благо; ведь сама «природа – враг вечных прав на обладание. Она разрушает (...) все признаки собственности... И если тело – собственность, которая лишь и дает мне права активного гражданина земли, то с ее потерей я ничего не могу лишиться. – Я теряю лишь место в этой княжеской школе – и вступаю в более высокую корпорацию, куда за мной последуют и мои любимые со-

ученики» («Цветочная пыльца». 14, 2, 416-417).

Вместе с тем романтики разрабатывают и такое представление о теле, в которое входит столь близкая им идея общей собственности. Франц Баадер «выдвинул тезис, что наше тело (а именно, наша нервная система) не является нашей исключительной собственностью, но совместным владением, в котором могут участвовать и другие существа..., и они не только участвуют вместе с нами в использовании нашего тела, но порой полностью вытесняют нас из него» [74]. Так дружественно переосмысляется демонологическая идея одержимости; «одержимый» приветствует духа, входящего в его (или уже не только его?) тело. Двумя десятилетиями позже Китс в знаменитом письме к Вудхаузу увидит в этом обживании чужого тела уже не взаимную дружественную готовность, но паразитизм поэта, который, не имея ни собственной личности, ни собственной природы, постоянно «заполняет чье-то чужое тело (filling some other body)» [75].

Ранние же романтики и в самом деле словно бы готовы делиться телом, впуская в него чужую душу – разумеется, дружественную: так, Гёльдерлин сообщает Нойферу, что его душа «будто бы ... жила во мне» [76]. Столь же охотно они и собственную душу отпускают в другого человека; Клеменс Брентано выстраивает на эту тему целый сюжет. «Я убежден, что моя душа живет не во мне, но в отдельных людях, – пишет он Арниму [77]. – Кто отсылает меня к самому себе, тот убивает меня. Я любил и верил возлюбленной, но она сказала мне: почему ты не идешь в собственное сердце и не образуешь собственную душу, у тебя же очень милая душа. Я поверил в это и, грустный, вернулся к себе, но смог лишь расставить стулья, чтобы она могла посещать меня».

Духовных границ между личностями здесь тоже словно бы не существует: Фридрих Шлегель вставляет во фрагменты Новалиса свои собственные, Кольридж жалуется на неполноту замкнутой личности («в самих себе мы несовершенны...» [78]) и, избавляясь от этой неполноты, беззастенчиво включает в свои философские тексты переработанные куски из немецких философов. У Новалиса идея личной духовной собственности также вызывает явное отвращение: «Идея теряет очень много, когда я ставлю на ней штамп *моего* изобретения, патентую ее» («Всеобщий черновик». 751, 3, 414).

Духовная деятельность оказывается прежде всего присвоением, понятым как постоянное отодвигание границы личности – или того, что от этой границы еще осталось, – все дальше от центра личности, от *Я* (если это *Я* еще существует): «...*Я* – не что иное, как

принцип присвоения. Все, что входит в его сферу, становится его собственностью, – ибо в этом присвоении и состоит сущность его бытия. Присвоение – изначальное действие его природы...»; «Высшее совершенство мыслящей интеллигенции состоит в том, чтобы быть свободным в *чужом, данном...*» («Фихтеанские штудии». 568 и 646, 2, 274, 286-287).

Так возникает личность, не имеющая места в Домоустройстве мира, существующая вне предустановленных чинов; и если эта бездомность и будет когда-либо пережита как трагедия отлучения от онтологического Дома, то не сейчас, когда демон радуется обретенной текучести, преодолевающей все плотины; и, поистине, что может тут сделать Бог, приказывавший не раз водам остановиться? «Его безграничную текучесть (grenzenlose Flüchtigkeit), – замечает Фридрих Шлегель о Новалисе, – будет трудно оковать даже женщине» [79].

Слово и литературная форма

Путь от метафоры тела-темницы к образу слова-темницы недалек. Кольридж, жалуясь на невозможность выразить обуревающие его чувства к Саре Хатчинсон, обрушивается на бессилие слова: материальность слов невыносима, слова разделяют с материей всю ее низость (meanness), «и душа обречена томиться в них, как любовник, который может запечатлеть поцелуй лишь на одеждах возлюбленной... О, слова лишь членораздельные вздохи узника, услышанные из его темницы! властно выражающие лишь собственное крайнее бессилие!» [80].

Йенские романтики, иногда готовый разделить с Кольриджем ощущение скандального неприличия материальности слов («Многое слишком свято и нежно, чтобы быть высказанным даже другу, даже самой возлюбленной» [81]), относились к проблеме более деятельно: и эту темницу можно преобразить, если облачить речь – в том числе и поэтическую – в новую форму, в новый порядок, который Новалис назовет «чудесным романтическим порядком». Это такой порядок, «для которого не имеют значения ранг и ценность, который не различает начальности и конечности (Erstheit und Letztheit), большого и малого» («Всеобщий черновик». [О «Вильгельме Мейстере»]. 445, 3, 326).

«Начальность» и «конечность» – это способы, которыми нам предписано начинать и кончать, это те начало и конец, которые даны нам, как даны нам «ранг» и ценность. «Ранг» имеет богословско-библейское соответствие в понятии «чина», и – в этой библейской

перспективе – отказ от инстанции ранга имеет демонический смысл. Никакой предустановленной иерархии ценностей для Новалиса не существует: «Всякий предмет может быть возвышен до определенного пункта, если из него исходить во все стороны и все к нему сводить. Из ореховой скорлупы можно сделать то же, что можно сделать из Бога» («Фихтеанские штудии». 647, 2, 287).

Как от «ранга», моя воля отказывается и от данных мне начал и концов и творит собственные, поскольку может начинать и кончать, где хочет. «Всякий *мыслящий* человек везде найдет истину. – Он может исходить, *откуда* хочет, и идти, *как* он хочет» («Фихтеанские штудии». 196, 2, 165); «Сократия есть искусство находить истину из любого места, где ты находишься» («Поэтицизмы». 103, 2, 545) – это сказано о философском поиске, но, конечно же, и текст, запечатлевающий движение мысли, несет на себе печать этой произвольности. Я могу и вообще отказаться от знания конца, если демонически не принимаю данный мне конец, – данную мне временную границу. Этот прием отказа может выливаться и в искусственное продление текста за пределы всех мыслимых границ – так, Жан-Поль в своем огромном «Титане» заявляет, что будет «танцевать» от цикла к циклу, от мысли к мысли – «пока не придет конец либо сочинению, либо сочинителю, либо всем и вся» [82], либо, напротив, в насильственном обрывании текста там, где «данный Богом» конец еще не наступил – нечто подобное проделывает Пушкин в «Евгении Онегине», отказываясь от извне положенной границы, от той данной нам «конечности», которую Новалис изгнал из своего «романтического порядка».

Нетрудно заметить, что проблема так, процессуально, понимаемой литературной формы здесь явно перерастает границы эстетики и уводит нас к более общему вопросу о границах, положенных нам историей и временем. Эта проблема отчетливо прочитывается за всеми рассуждениями того же Новалиса о «порядке» литературного произведения. К ней мы и обратимся.

История, время и мир

Нам дан один единственный мир, имеющий начало, – когда всякая тварь была создана «в своем роде – in genere suo» (Быт. 1:24), то есть в соответствии с установленным для нее чином; и конец – когда прекратится всякая бездомность, как и любые незаконные перемещения между чинами бытия, а божественное домостроительство закончится и всякая тварь навеки успокоенно утвердится в своем чине. Такое, христианское определение времени – через его единственность, необратимость, помеченность началом и концом, – вы-

зывает у Новалиса скепсис и отвращение. Но особую иронию вызывает у него смирение с фактом единственности, свершенности мира, его необратимой, безвозвратной реализованности.

Предпринятая Лейбницем попытка доказать, что данный нам мир – лучший из миров, для Новалиса лишь выражение рабского смирения с самим фактом этой данности: «Требование принять нынешний мир за лучший и абсолютно мой подобно требованию считать мою жену за *лучшую* и единственную и жить полностью для нее и в ней. Существует много и других очень похожих требований и притязаний, признание которых почитает за долг тот, кто раз и навсегда проникся уважением ко всему, *что происходит*, кто является исторически религиозным – абсолютно верующим в историю, ее мистиком, истинным *любителем* судьбы. Фатум – это мистифицированная история» («Теплицкие фрагменты». 333, 2, 597).

Новалис не отрицает, что мир нам дан; но он ставит под сомнение значимость этого факта. То, что мир дан нам таким вот единственным образом и в такой единственной последовательности, не столь важно, потому что эта его последовательность, его история совершенно не важны для деятельности духа, который вовсе не обязан согласовываться с этой историей мира и испрашивать у нее разрешения на свои действия. Гегель, серьезно заявивший, что «истинное ... появляется лишь тогда, ... когда пришло его время» [83], был бы, наверное, весело пожалован Новалисом в короли «исторических мистиков».

Однако, *начав* что-либо, мы уже сами становимся безвозвратно историчными – мы «впутываемся в историю», расписываемся в своей причастности к ее необратимости, единственности и безвозвратности. Вот почему Новалис такую ожесточенную критику направляет на понятие начала (или на его неправильное понимание). «Зачем вообще начало?» – вопрошает он между делом в одном из фрагментов; представление о «начале истории» – «научная фикция», такая же, как фихтеанское «Я». На самом же деле «всякое начало – акт свободы», «абсолютное начало – конструкция, основанная на выборе» («Всеобщий черновик». 634 и 717, 3, 363 и 401); «Мы всегда в конце концов натыкаемся на волю – на произвольное определение – как если бы она и была повсюду настоящим и необходимым началом» («Всеобщий черновик». 568, 3, 364).

Начало не просто всего лишь чисто теоретический конструкт, необходимой науке, не способной обходиться без исходной точки, но и конструкт достаточно поздний – поэтому многие весьма важные вещи, такие, как, например, «Я», просто никак не могли начаться: «Начало возникло позднее, чем Я, поэтому Я не могло на-

чаться» («Всеобщий черновик». 76, 3, 253), – ощущение, разделяемое Гёльдерлином («...Раз я не знаю себе начала, я верю, что я бесконечен, что я неразрушим») [84] и имеющее корни, возможно, в немецкой мистике, в частности, у Майстера Экхарта, который имел опыт переживания себя как существа «нерожденного» – «я “ungeboren”, – существо, которое никогда не было рождено, – и, таким образом, я не могу и умереть» [85].

Точно такая же судьба уготована у Новалиса идее конца. «Мир постоянно становится все бесконечнее для живущего, поэтому никогда не может настать конец соединениям многообразного, состояние бездеятельности для мыслящего *Я*. Золотой век может настать, но он не принесет конца вещей; цель человека – не золотой век...» («Фихтеанские штудии». 565, 2, 269).

Итак, начало и конец как ограничивающие свободу *Я* инстанции отменены; отсюда вытекает и особый взгляд на течение времени. Эсхатологическая христианская модель этого течения с ярко выраженным началом и концом Новалисом отвергается. «Начало и конец едины» («Всеобщий черновик». 701, 3, 401), – но это не значит, что Новалис приемлет циклическую или замкнутую модель. Начало и конец едины в том смысле, что мы можем начало сделать концом, и наоборот; мы можем начинать и кончать, где нам заблагорассудится. Таким образом, модель времени у Новалиса можно назвать – в очень специфическом и совсем не эйнштейнианском смысле – релятивистской: течение времени определяется точкой зрения на него («Для Бога мы движемся, собственно, в обратном направлении. От старости к юности» – «Фихтеанские штудии». 122, 2, 154) или даже, скорее, нашим волевым к нему отношением – в той мере, в какой мы сами может становиться богами и заставлять нашу жизнь течь вспять. «Будущей жизнью человек может спасти и облагородить прошлую жизнь» («Всеобщий черновик». 349, 3, 303).

Таким образом, и будущее не вытекает каким-то линейным, необходимым, сковывающим и ограничивающим нас образом из настоящего, но уже присутствует в настоящем благодаря нашим волевым, творческим актам. Новалис отнимает у времени категории прошлого и будущего и превращает их в продукт творчества; прошлое и будущее – уже не границы, неуклонно задающие наше движение во времени, но наше творение. Подобно тому, как нет прошлого, пока мы его не создадим, – нет, например, как мы уже видели, ни «природы», ни «античности», ни, в частности, «античной литературы» – точно так же нет и не может быть будущего без нас: будущее не вытекает из настоящего независимым от нас образом, но ждет, пока мы его сотворим; если же мы сотворили его рань-

ше, чем нужно, оно дремлет, терпеливо ожидая своего часа:

«Всякий художественный образ – всякий выдуманный характер в большей или меньшей мере обладает *жизнью* – притязаниями и надеждами на жизнь. Картинные галереи – это спальни будущего мира. – Историк, философ и художник будущего мира здесь у себя дома – он формирует здесь себя и живет ради этого мира. Кто несчастлив в нынешнем мире, кто не находит в нем того, что ищет, – пусть идет в мир книг и художников – в природу – эту вечную античность и современность одновременно – и живет в этой ecclesia pressa лучшего мира. Здесь он определенно найдет возлюбленную и друга – родину и Бога – они спят, но спят пророческим, многозначительным сном. Однажды придет время, когда всякой посвященный лучшего мира увидит, подобно Пигмалиону, как его мир, созданный им и собранный вокруг себя, пробудится во славе высшего рассвета и ответит взаимностью на его долгую верность и любовь» («Всеобщий черновик». 688, 3, 398).

Новалис не торопится создать, все то, что еще не существует: природу, античность, книгу (ведь ни одной книги, разумеется, пока еще нет, поскольку «искусство писать книги еще не изобретено» – «Цветочная пыльца». 114, 2, 462-463), не торопится создать и этот «поздний продукт» цивилизации – само начало; он не торопится начать. Ведь начало – это уже о*предел*ение, ограничение, поскольку выбирает одну возможность из их бесконечного множества, а Новалис не любит ограничений, чувствуя их совершенно дьявольским нюхом, – распознавая их и там, где никто, казалось бы, никаких ограничений не увидит.

«Какое неисчерпаемое множество материалов к *новым* индивидуальным комбинациям лежит вокруг! – восклицает он, но тут же омрачается: – Кто однажды познал эту тайну, тому нужно теперь лишь решение отказаться от бесконечного многообразия и его пустого удовольствия и когда-нибудь *начать* – но за это решение нужно заплатить свободным чувством бесконечного мира и ограничиться одним-единственным явлением этого мира. – Может, и наше земное бытие нам следует приписать такому решению?» («Логологические фрагменты». 36, 2, 534).

Наше рождение – уже невыносимое ограничение, положенная нам извне граница; и Новалис избавляется от трагизма этой тюремной ситуации тем, что не признает свершившегося начала и начавшегося времени. «...Мир именно потому мир, что он еще не полностью и не тотально определен – и сохраняет способность быть определенным иными многообразными способами» («Логологические фрагменты». 125, 2, 554).

Другой романтик – не умевший так демонически перемещать в будущее боготворимую им античность, не способный отложить начало истории и признавший свершившееся, испытал тяжесть тюремных оков мира в полной мере:

Harre nun! sie kömmt gewiß, die Stunde,
Die das Göttliche vom Kerker trennt –
Stirb! du suchst auf diesem Erdenrunde,
Edler Geist! umsonst dein Element [86].

Как *дан* Гёльдерлину этот «земной круг», этот мир-темница, так *дан* ему и «благородный дух» – идеал, явившийся из античной Эллады, ее воскресший герой; несовместимость этих двух данностей Гёльдерлин и не пытается исправить. Новалис – и в этом его демоническая хитрость – не принимает ничего данного, и в его умственном мире нет несовместимостей: миру с отмененными, отложенными или преображенными границами соответствует и новый, преображенный человек – существо без границ.

ЧЕЛОВЕК БЕЗ ГРАНИЦ

Рано он почувствовал узость границ всего человеческого
и с дикой силой стучался в них, пытаясь их преодолеть.
Ф. М. фон Клингер, Жизнь, деяния и гибель Фауста (1791).

Желание и воля

Понятия желания и воли у Новалиса связаны неразрывно. Любимое новалисовское утверждение – «человек может, что хочет», – нередко сопровождается рассуждениями о совершенстве и разумности воли или о необходимости сделать волю совершенной и разумной. «Моя *воля* постепенно приближается к тому совершенству воли, о котором говорят: он может, что хочет» («Всеобщий черновик». 525, 3, 356).

Эта идиллическая картина – желание и воля, идущие рука об руку, – стала возможной благодаря секуляризации того комплекса желания-воли, который разрабатывался в совсем не идиллическом контексте демонологии, разумеется, применительно к дьяволу. Именно дьявол был первым существом, отождествившим желание и волю: с одной стороны, его характеризует «вожделение» (concupiscentia), выразившееся как в неумеренной любви к себе [87], так и в «желании присвоить себе то, что не было ему дано от Бога» [88]; с другой стороны, к осуществлению своего вожделения он прило-

жил огромную и, естественно, извращенную волю.

«Дьявол в той мере, в какой он ангел, не является дурным существом, – утверждает Августин [89], – он плох лишь в той мере, в какой он извращен собственной волей». С особой глубиной эта демоническая воля обрисована в трактате Ансельма Кентерберийского «О падении диавола»: воля дьявола «ничему не подчинена», это абсолютно свободная воля – она не имеет никакой причины (nulla causa praecessit hanc voluntatem); а искала эта воля собственной выгоды (commodum) там, где ее не следовало бы искать, – вне божественной справедливости (justitia) [90], «вне проторенных дорог», как сказал бы Пушкин, цитируя любимый им французский афоризм [91].

Пройдет около двух десятилетий после смерти Новалиса – и понятие «воли» претерпит еще одну эволюцию в философии Артура Шопенгауэра, который словно бы вернется к суровой богословской оценке воли как неразумного и бессмысленного «вожделения»: его воля – бесконечное и бесцельное стремление, как и дьявольская воля Ансельма, не имеет разумной причины, а вознаграждается в конечном итоге если не падением в ад, то несчастьями и смертью. Однако новалисовский комплекс желания-воли, забыв о своем богословском происхождении, а вместе с тем – и о богословских предостережениях, пока что живет в мире совершенного счастья. Это желание-воля Люцифера *до* его падения: он пока что высший и прекраснейший из серафимов, и воля его безгранична и разумна. «Воля всегда разумна – и сильна. Если человек только захочет, он сможет» («Фихтеанские штудии». 420, 2, 235-236).

Человек Новалиса не может допустить ничего, что не вытекало бы из воли. Даже факт существования – казалось бы, данный нам извне, в качестве Богом положенного ограничения, – должен быть опосредован волей-желанием. «...Мы *есть* лишь в той мере, в какой мы хотим быть или позволяем себе быть...» («Фихтеанские штудии». 646, 2, 286-287).

Связь души и тела – проблема, самым изящным выходом из которой ко времени Новалиса оставалась идея предустановленной гармонии: образ двух часов, заведенных одним Часовщиком и идущих синхронно, – решается Новалисом новаторски: *предустановленная* связь души и тела – наша слабость; эта связь должна быть разорвана и восстановлена заново, но так, чтобы ее регулировал уже не Часовщик, но наша воля. «Не должны ли тело и душа быть определенным образом разделены – и нет ли слабости в том, когда всякое возбуждение в одном сразу возбуждает и другое – без опосредующего искусства воли?» («Кантианские и эшенмейеровские

штудии». 62, 2, 395).

В конечном итоге, «все непроизвольное должно превратиться в произвольное (Willkürliche)» («Фрагменты и умственные задачи». 273, 2, 589), даже чтение должно стать актом воли: «Читатель ставит акцент произвольно – он, собственно, делает из книги, что хочет» («Теплицкие фрагменты». 398, 2, 609); даже болезни мы будем «вызывать у себя по желанию» («Всеобщий черновик». 650, 3, 388); и «ощущения» мы будем «производить произвольно» («Поэтицизмы». 112, 2, 547); наконец, любовь можно будет превращать в нечто иное и высшее: «Любовь может посредством абсолютной воли перейти в религию» («Кантиантские штудии». 57, 2, 395).

Воля, в конечно итоге, превращается в орудие нашей совершенной настройки, нашего самосотворения: мы сможет произвольно «настраивать нашу возбудимость» («Фрагменты и умственные задачи». 235, 2, 577), – мысль, которая отзовется и у Кольриджа (интересовавшегося проблемой воли как способа настройки личности, но, конечно, не создавшего такого глобального проекта, как Новалис): «Воля сама по себе, ограничивая и усиливая внимание, может произвольно придавать живость или отчетливость любому предмету» [92].

Самое любопытное применение эта демоническая воля находит в области мистического понимания смерти как «освободительницы из темницы жизни». Этот мотив пиетистского благочестия в восприятии Новалиса соединяется с идеями философии Гемстергейса, а затем получает совершенно новый поворот. Если Гемстергейс в сочинении «Аристея, или О Божестве» утверждает, что «смерть не меняет взятого нами курса, но лишь ускоряет движения души в том направлении, которое полностью зависит от энергии свободного существа», то Новалис, конспектируя этот текст, внедряет в него не свойственный пассивно настроенному Гемстергейсу мотив воли: «...Еще в этой жизни мы способны начать полет, который смерть не только не прерывает, но ускоряет... Это продвижение зависит исключительно и полностью от неизменного направления нашей свободной воли» («Гемстергианские штудии». 2, 372) [93].

Воля управляет смертью и бессмертием; позднее, когда у Новалиса выкристаллизовывается идея воли как искусства, бессмертие понимается как художественное произведение. Можно таким образом усилить «возбуждение» (Reiz – современный Новалису медицинский термин, которому он придает философское значение), что смерть станет невозможной. Бессмертие достигается искусством – есть «художник бессмертия», занятый «усилением внутреннего возбуждения» («Всеобщий черновик». 399, 3, 314-315).

Разумная воля применяется и к тому, что не подвластно разуму и сознанию; к тому, что лежит скорее «на ночной стороне души», – к вере, страсти, сну. И здесь открывается очень важное различие между мистицизмом романтиков и тем, что можно назвать современным мистицизмом во всех его многочисленных, в том числе восточных и псевдовосточных разновидностях. Когда говорят об открытии романтиками «бессознательного» и «подсознательного», не всегда помнят, что романтики в этих и подобных им областях – во сне, например, или в религиозной вере, – видели не спасение от сознания, не область, куда следует бежать, дабы спастись от себя в слиянии с тем или иным «абсолютом», но область, куда можно *расширить сознание* – область, завладев которой, сознание человека обретет еще большую власть и мощь. Мистицизм романтизма (по крайней мере, раннего) не был пассивной философией «слияния» или «растворения»; иначе говоря: сознание никогда не трактовалась романтиками как темница, из которой следует бежать, но скорее как некий плацдарм, из которого можно выступить для разрушения и преображения совсем иных «темниц».

Эту особенность романтического отношения к бессознательному удачно сформулировал Альбер Беген: «Для романтиков речь не идет о том, чтобы без сопротивления отдаться бессознательному ... , поскольку участвовать в нем мы можем лишь несовершенным образом; речь идет, напротив, о том, чтобы овладеть им, поднять его до сознания» [94].

Характерный пример этого стремления овладеть бессознательным посредством абсолютной воли – идея управления сном (затронутая в цитированной монографии Бегена), отголоски которой слышны еще в 60-х годах XIX столетия: так, Эрве де Сен-Дени в книге «Сны и способы ими управлять» (1867) рассказывает, как он, став «господином своей воли», научился вторгаться в свои сны «не только как наблюдатель, но и как действующее лицо» [95]. А. Беген показывает, что идея управления сном прослеживается и у Жерара де Нерваля, а вопрос о моральной ответственности сновидца за свои сны ставит психолог романтической эпохи – Иоганн Маас; в трактате «Страсти» (1805-1807) он «говорит, что даже находясь в самой сердцевине сна, мы все же можем осуществлять некоторый произвольный контроль над нашими желаниями», что «моральный долг человека – сохранять, в той мере, в какой это возможно, даже в самих снах чистоту воображения» [96].

К этим рассуждениям следует добавить и поразительно близкое им самонаблюдение Кольриджа из дневника (июнь 1805 г.): «Строгая, постоянная чистота мысли в состоянии бодрствования,

соединенная с непрестанным чувством *сильнейшей любви,* может почти полностью лишить воображение во сне способности соединять нечистые или низкие чувства с объектом любви» [97].

Романтический человек чувствует себя способным сломать посредством воли границу между сознанием и бессознательным. Существует еще одна граница, на которую до романтиков мало кто покушался: граница между верой и знанием. Состояние этой проблемы к моменту появления романтизма на интеллектуальной сцене характеризуется прежде всего тем знаменитым актом ограничения, который предпринял Кант в «Критике чистого разума»: «...мне пришлось ограничить *знание*, чтобы освободить место *вере*» [98].

Сохранение этой границы Новалиса решительно не устраивает, и разграничение веры и знания им устраняется: «Во всяком знании есть вера» («Теплицкие фрагменты». 344, 2, 599). В отличие от Канта, Новалис, как пишет его комментатор Х.-И. Мель, «находит возможным теоретическое употребление веры» [99], – и это, пожалуй, слишком осторожная формулировка. В сущности, речь идет о волевом принуждении себя верить в то, во что нужно верить для построения данной теоретической конструкции; в результате вера оказывается таким же орудием мыслящей личности, каким являются ее тело, разум, чувства.

Находясь в полном подчинении у воли, вера уже не *дается* человеку, но *творится* им самим по мере необходимости. О возможности отменить волевым актом неверие однажды сказал Кольридж, когда определил «поэтическую веру» как «произвольное устранение на мгновение неверия» [100]. У Новалиса же подчинение веры – воле подчеркивается постоянно: «Вера есть свободная возможность (Willkür) производить ощущения, соединенная с сознанием абсолютной реальности ощущений» («Поэтицизмы». 112, 2, 547); «Вера есть действие воли на интеллект (...). Таким образом, сила веры есть воля. – Из применения силы веры постепенно возникает мир и т. д.» («Всеобщий черновик». 512, 3, 354).

При теоретической необходимости можно посредством воли заставить себя одновременно верить в противоположное: «Конструкции веры – Конструкции посредством принятия. – Человек смешивает различное, в то время как он одновременно верит в различное» («Кантианские штудии». 44, 2, 387).

Заметим: о Боге у Новалиса тут не говорится ни слова, и вообще как бы и не говорится о вере *религиозной*. Новалис вовсе не пытается умалить последнюю: он просто заимствует ее природную основу для построения своего любимого детища – духа, умеющего произвольно управлять всем, способного для самого себя стано-

вится орудием все новых преодолений.

Невольно встает вопрос: как мог Новалис, при его глубокой укорененности в христианстве, пускаться в столь дерзкие и дальние умственные путешествия? Думаем, он просто знал, что всегда сможет вернуться к своему родному церковному Дому – и он действительно всегда легко к нему возвращался. Новалису чуждо сознание *необратимости* умственного пути; все его построения – лишь пробы возможностей, в них нет той безвозвратности, что присуща откровению, мировоззренческому перевороту, научному открытию. Все, что Новалис проделывает с понятием веры, – заимствование на час, «в долг»; и этот свой долг вере Новалис отдаст сполна – но уже как великий религиозный поэт, автор «Духовных песен».

Изобретение себя и мира

Способность к «творению» христианская культура довольно долго считала исключительной прерогативой Бога; так, Августин «оставлял Богу удовольствие от самостоятельно сделанного произведения», а значительно позднее Шартрская школа схоластики еще различала opus creatoris, opus naturae и opus hominis, находя последний самым худшим, так как он «и не сохраняется в себе, и не порождает что-либо из себя» [101]. Принято считать, что впервые эту прерогативу похитил у Бога художник, – такой точки зрения придерживается и Ханс Роберт Яусс, подробно разработавший тему творчества как «делания» и «изобретения»: «Барьер христианства, ... предполагавшего, что творение человека подчинено божественному творению, был упразднен главным образом благодаря эстетическому опыту, когда homo artifex осознал свою деятельность как второе творение и поэт, этот alter deus, перенес понятие creatio, зарезервированное авторитетом Библии за Богом, на искусство как собственное творение человека» [102].

Между тем появление homo artifex – человека-мастера было предвосхищено, и с огромным размахом, тем, кто в средние века был удостоен именования artifex mirabilis – «чудный мастер»: дьяволом. Задолго до того, как в «Книгах простеца» Николая Кузанского ремесленник превознес выструганную им ложку выше творений художника и скульптора, как нечто не имеющее образца в природе, созданное «только человеческим искусством» [103]; и задолго до того, как Пико делла Мирандола увидел в человеке «как бы ваятеля и создателя самого себя» (sui ipsius quasi ... plastes et fictor) [104], идея «другого творения», альтернативного божественному (или

пародирующего божественное, в соответствии с традиционным определением дьявола как «обезьяны Бога»), сформировалась в демонологии.

«Чудный мастер» проявил себя не только в предполагаемом молвой авторстве всех сколь-нибудь значительных архитектурных сооружений, вплоть до кафедральных соборов [105], и в причастности к необычным явлениям природы, но и в претензии на полноценное, без всяких «как бы», самосотворение. Так, в латинской поэме «О первородном грехе» св. Авита Алкима (VI в.) [106] дьявол отрицает факт собственной тварности, предпочитая думать, что сам сотворил себя: «Думая, что он сам себя сотворил (se semet fecisse putans), что он сам был собственным создателем (suus ipse creator quod fuerit), почувствовал ярость неистовым сердцем, и, отрицая творца (autoremque negans), сказал: “Последую божественному имени, и воздвигну вечный трон над эфиром...”». Мы должны, конечно, подражать Богу, подражать Христу, но без всяких упований на полное уподобление, на равенство. Дьявол же «хотел уподобиться Богу не путем подражания, но приобретя такую же силу» [107].

Пожалуй, и не ремесленник Николая Кузанского, и даже не человек Пико делла Мирандолы, который самосотворение все-таки понимает с осторожной гуманистической оговоркой – «quasi-», но именно дьявол в такой его трактовке может послужить масштабом романтических притязаний. Правда, к началу романтического проекта самосотворения дьявол уже забыт, уже вышел из игры, – но, во первых, остался заданный им размах; и, во-вторых, само это забвение было необходимым условием возрождения в новом качестве. Слишком сильны были и отрицательные ассоциации, связанные со всей демонологической темой, слишком высок был и авторитет новой рациональной научности (для которой демонологии уже просто не существовало [108]), чтобы мышление ранних романтиков могло позволить себе вступить в прямой контакт с преданием о демоне; предание должно было очиститься, извергнув из себя саму личность демона, но оставив в себе весь комплекс его помышлений и идей, – так, чтобы этот комплекс мог быть присвоен другой личностью – человеком. Демон должен был, прямо-таки по апостольскому слову, «умереть, чтобы воскреснуть», – воскреснуть в форме отвлеченного умствования, отчужденного от устрашающе конкретного Люцифера Средневековья, но отчужденного лишь – в прямом и переносном смысле – *внешне*.

Быть может, параллельно с демонологией идея такого творения и самосотворения кристаллизуется в мистике. Так, Майстер Экхарт говорит о некой скрытой от мира вечной области души, где

«я был своей первопричиной, я был причиной самого себя, там я желал самого себя и не желал ничего иного, я был тем, чего я желал, и то, чего я желал, – это было мною. Ибо в той сущности Бога, в которой он возвышен над всякой сущностью и всяким различием, – там я был самим собой и там я узнал себя как создателя этого человека, и в силу этого я есмь причина самого себя в соответствии с моей сущностью, которая вечна, но не в соответствии с моим становлением, которое временно...» [109].

Однако у Майстера Экхарта, как и у Пико делла Мирандолы, идея самосотворения берется с оговоркой, с неким «как бы»: немецкому мистику, чтобы ощутить себя первопричиной, нужно уйти в глубину души, пережить, как мы сейчас выражаемся, измененное состояние сознания; и здесь дьявол – в преображенном безличном качестве «комплекса идей» – ближе общительному и экстравертному духу раннего романтизма с его поэтизацией обыденности и быта, поскольку «творит» беззаконно, но открыто: в мире и для мира.

Главная предпосылка творения по Новалису состоит в том, что мир *на самом деле* еще не готов: не проведены межи, не установлены чины и границы. Нет пока еще (как уже говорилось выше) почти ничего: ни элементов, ни книги, ни, быть может, настоящего Бога. «Мир еще не готов. – Из Бога необходимо сделать Всебога (Allgott). Из мира – всемир (Allwelt)» («Всеобщий черновик». 403, 3, 317).

Отсюда вытекает очень важный момент: если мы сейчас осознали, впервые, быть может, эту неготовость и неготовность мира, то мы тем самым поставили себя в начальную точку творения, – ведь данного извне начала для нас, как мы уже видели, не существует, мы можем начинать, где хотим; а это значит, что все то, что мы творим сейчас, – не просто вещь, но образец вещи, ее, выражаясь платоновским языком, эйдос. Так, настоящего перевода – «мифологического» – который «дает нам не реальное произведение искусства, но его идеал», – этого перевода еще не существует: «еще не существует, как я думаю, цельного образца» такого перевода. Также и «искусство писать книги еще не изобретено. Но оно вот-вот должно быть изобретено» («Цветочная пыльца». 68 и 114; 2, 438, 440, 462-463).

Вот почему Новалис пишет не просто книгу, а непременно Библию – то есть образец книги, ее идеал; «реальный и идеальный образец – и зародыш всех книг» («Всеобщий черновик». 557, 3, 363). Впрочем, Новалис щедр и верен своей мысли о ненужности всякой личной собственности; он готов допустить, что начальная точка творения – не только в нем, но везде; что Библию, следственно,

пишет каждый, кто пишет книгу: «Если дух освящает, то всякая подлинная книга – Библия» («Цветочная пыльца». 102, 2, 462).

Творением человека, и творением художественным, может стать, например, государство: «Цветущая страна» – «королевское произведение искусства» [110]; и это понимание государства как произведения искусства отзовется позднее у Адама Мюллера, Гегеля и Якоба Буркхардта [111]. Но человек, как уже говорилось выше, сможет сотворить и новую природу, и новое тело, – здесь, как и повсюду, не должно быть ничего данного, поскольку все должно быть заново сделано: «Жизнь должна быть не данным (gegebener) нам, но сделанным нами (von uns gemachter) романом» («Логологические фрагменты». 188, 2, 563).

Противопоставление данного и сделанного, которое так тесно связано у романтиков с темой преодоления всевозможных границ, в конце концов достигает у Новалиса формы противопоставления двух наук – истории и философии: «Философия жизни содержит науку о независимой, *мной самим сделанной*, управляемой мною жизни... Все историческое относится к данному – а все философское, напротив, – к *сделанному*» («Теплицкие фрагменты». 343, 2, 600). Сама метафизическая основа жизни человека, его онтологический Дом, – то, что всегда в христианской культуре полагалось данным, предустановленным, – этот «высший принцип не должен быть чем-то данным, но свободно созданным, *сочиненным, измышленным* (Erdichtetes, Erdachtes), – дабы основать всеобщую метафизическую систему, которая начиналась бы со свободы и шла к свободе...» («Фихтеанские штудии». 568, 2, 274). К тем, для кого «образ мыслей» определен «воздействием внешнего мира и судьбы» – к Вольтеру и «большинству французских философов», – Новалис относится с иронией, как и к Руссо, возведшему собственную рабскую зависимость от природы в философию («Теплицкие фрагменты». 375, 2, 605).

Высшая прерогатива Бога – творение из ничего, creatio ex nihilo. Эту прерогативу впервые, согласно Х.-Р. Яуссу, оспорили поэты: когда трубадур Гильом IX, герцог Аквитанский, пишет: «Farai un vers de dreit nien» (что Яусс переводит: «Я сделаю стих совсем из ничего» – то есть даже не «из сора», как Ахматова), тем самым он «конкурирует с божественным creatio ex nihilo» [112].

Новалис оспаривает ту же прерогативу как философ: дух действует против «естественной склонности органов» к центробежности – благодаря духу органы начинают действовать «центростремительно», дух «принуждает их (...) консолидироваться в одной точке, он создает мир из ничего» («Фрагменты или умственные зада-

чи». 242, 2, 581). Именно творение из ничего представляется Новалису поистине абсолютным актом, достойным духа; его занимает вопрос, «существует ли искусство изобретения без данных, абсолютное искусство изобретения» («Всеобщий черновик». 650, 3, 388).

Идея искусственного творения встает тут, у Новалиса, в безмятежной чистоте, как Афродита, родившаяся из пены; отброшенная природа пока еще и не думает сделать ответный удар, возможные осложнения – в том числе и самим же романтизмом пережитый кошмар Франкенштейна – даже вдали не маячит. Абсолютный творец устраняет все границы, и даже умершая возлюбленная никак не ограничена, не удалена смертью, и образ ее не запечатлен, не закрыт в тайнике души навеки в своей неизменности; она, покойная Софи Кюн, становится точкой творческих превращений, отправной ли, конечной, – не важно: «Искусство все *превращать в Софи* – и наоборот» («Всеобщий черновик». 723, 3, 408). В конце концов «поэт научится из *чего угодно* делать все» («Всеобщий черновик». 717, 3, 406); он станет всем во всем. Но это уже следующий виток темы.

«Всё во всем», или «Будете как боги»

Становиться «всем во всем» – у Новалиса это не пантеистическая формула растворения в мире, но предел расширительного, ломающего все границы движения духа, который останавливает, подобно Богу, само естественное течение вещей (а вещи у Новалиса текут «на нас, внутрь нас») и заставляет их течь вспять (из нас, наружу); в результате дух перестает брать и просить у мира, он уже не следует заповеди Нагорной проповеди: «Просите, и дано будет вам» (Мф. 7:7), но ведет себя скорее по завету булгаковского Воланда: «Никогда ничего не просите».

«Фатум, который нас гнетет, есть лишь леность нашего духа. Расширив и образовав нашу деятельность, мы самих себя превратим в фатум. Все, кажется, течет на нас, внутрь нас, в то время как мы не истекаем наружу. – Мы негативны, потому что мы этого хотим. – Чем позитивнее мы будем становиться, тем негативней будет становиться мир вокруг нас – до тех пор пока не исчезнет сама негативность – но мы станем всем во всем. Боги хотят Богов» («Фрагменты или умственные задачи». 248, 2, 584).

Формула «всё во всем», сопровождающая у Новалиса мотив превращения человека в Бога (совершающегося в полном соответствии с дьявольским обещанием «будете как Боги» – Быт. 3:5), имеет знаменательную историю. Ее первоисточник – послание Павла к

коринфянам, где она выражает грядущую славу Бога, окончательное покорение ему всех отпавших, обóжение всякой твари и истребление самой смерти: тогда «да будет Бог всё во всем» (1 Кор. 15:28). Богословы не раз обыгрывали эту формулу, но применяли ее неизменно к одному лишь Богу: «Поистине, и тварь (creatura) пребывает в Боге, и Бог сам творится в твари чудным и невыразимым образом... и творя все, сотворен во всем; создатель всего, создан во всем, ... и становится всем во всем (fit in omnibus omnia)» [113]; «В едином Боге свернуто всё, поскольку всё в нем; и он развертывает всё, поскольку он во всем» [114].

Формула апостола, любимая Баадером и Шеллингом [115], у романтиков теряет обязательную связь с христианским Богом и начинает новую блуждающую жизнь: Вордсворт в «Тинтернском аббатстве» применяет ее к природе: «For nature then... to me was all in all» («Ибо природа тогда ... была для меня все во всем») [116]. Новалис, как мы видим, переносит ее на человека – но вместе с ней переносит на человека и статус божества. Библейский мотив «будете как боги» привлек уже предромантический «Sturm und Drang» – «Свободные, как ветер, мы – боги!» – восклицает Якоб Михаэль Ленц, друг юного Гёте, в «Песне к немецкому танцу» [117]; позднее его так или иначе коснулись многие романтики, в числе которых – Фридрих Шлегель («Всякий хороший человек все более и более становится богом...» [118]) и Гёльдерлин («человек – одно из обличий, которое подчас принимает бог...» [119]).

Романтики охотно видели богов друг в друге, и одним из этих самосотворенных богов романтизма стал сам Новалис: Рахиль Левин (Фарнгаген) говорила о цикле «Вера и любовь», что он написан «опьяненным богом» [120]. Позднее та же идея с ее немеркнущей привлекательностью была «отеоретизирована» в мистико-антропологических построениях эпигонов романтизма: Франц Йозеф Эннемозер в сочинении «Дух человека» (1849) развивает теорию о человеке как «микротеосе» [121].

Однако, пожалуй, лишь у Новалиса идея человека-бога получает глубокое и в своем роде вполне логичное обоснование. Основа этого обоснования гносеологическая: для Новалиса недопустима, возмутительна мысль о возможности двух воззрений на мир – человеческом и божественном; ведь одно из них неминуемо должно остаться несовершенным. Мир один, и познан он должен быть одним единственным образом. Отсюда следует вывод: «Есть лишь одна точка зрения в познании: божественная. Раздвоения нет. Но это значит, что мы должны стать богами. Бог хочет богов» («Логологические фрагменты». 248, 2, 583).

Заметим: уже не дьявол «хочет богов», как это следует из Библии; богов хочет сам Бог. Новалис затрагивает тут антиномию, которая периодически тревожила и богословие: если творение Бога совершенно, то оно не должно уступать самому Богу; если же оно не совершенно, то Бог сам несовершенен, ибо создал несовершенное творение. Приходится жертвовать либо «иерархией предметов», что недопустимо, либо совершенством Бога, что еще более недопустимо. Принятие первой жертвы означало, в средневековом понимании проблемы, что Бог равен творению и более того – должен перед ним смириться, подчиниться ему; это приводило к парадоксам, подобным тезису, приписываемому английскому реформатору Джону Уиклифу (XIV в.), якобы заявившему, что «Бог должен подчиняться дьяволу» (Deus debet obedire diabolo) на том основании, что все силы, сотворенные Богом, от Бога, причастны Богу и им следует подчиняться (в частности, им должен «подчиниться» и сам Бог – reductio ad absurdum мысли о зле, царящей в земном мире).

Новалис не боится парадоксов, связанных с отказом от «иерархии предметов», – в частности, с отказом от принципиальной несоизмеримости Бога и творения. Правда, у него речь не идет о подчинении Бога творению (как в парадоксе Уиклифа), но скорее о неком демократизме Бога, о его желании видеть рядом с собой равных. Вечная христианская идея иерархии – разграниченности мира по вертикали, периодически обновляемая многими мыслителями вплоть до Льва Толстого («все предметы поэзии предвечно распределены по известной иерархии...» [122]), – Новалисом воспринимается как очередное ограждение, которое следует преодолеть. А для этого нужна малость: все творение должно стать Богом, и уже не только Бог, но и мы должны стать «всем во всем». Бог не мог создать творение столь несовершенное, чтобы оно само в свою очередь не могло стать богом или осталось для нас непонятным и непонятым. Мир станет таким же понятным для нас, как сейчас он понятен Богу [123], и оба пути познания – несовершенный человеческий и совершенный Божественный – встретятся и сольются.

И себя мы не понимаем, потому что пока не совершенны, потому что пока еще не боги. «Мы поймем мир, когда поймем самих себя, потому что мы и мир – половины одного целого. Дети Бога, зародыши Бога – вот кто мы. Однажды мы станем, как наш Отец» («Логологические фрагменты». 115, 2, 548), и «в момент, когда мы станем вполне моральны, мы сможем творить чудеса...» («Всеобщий черновик». 775, 3, 418).

Демократическое отношение к Богу как равному и представление об относительности и произвольности нашего нынешнего че-

ловеческого состояния выразились с наивысшей силой в позднем фрагменте: «Чтобы вступить в бесконечный союз, также и с неземными существами (mit transmundanern), мы назначили себя людьми и выбрали себе Бога, как выбирают монарха» («Всеобщий черновик». 775, 3, 418).

Тяжесть бремени божественного предназначения Новалисом как будто бы не ощущается, – но он и не взваливает его на себя одного; любопытно, что во фрагментах он избегает формы «я», предпочитая почти повсюду говорить о неком «мы». Построения Новалиса – не пережитый им личный, неповторимый опыт, но щедрые предложения, которые он делает всему человечеству. И лишь поэт, пережив этот опыт от своего лица и в своем лице, разомкнув библейскую формулу своим, двоекратно повторенным, но от этого нисколько не усилившимся «я», – смог засвидетельствовать тяжесть утраты последних границ:

Час тоски невыразимой!...
Все во мне, и я во всем!...

Протей

Дьявол, эта «обезьяна Бога», пытается присвоить себе все божественные атрибуты, в том и числе способность быть «всем во всем» – но эта попытка оборачивается пародией, чередованием бесконечных личин, за которыми не проступает ничего устойчивого и подлинного, никакой сущности. Однако способность дьявола принимать любую личину, а тем самым проникать – пусть и поверхностно – в любую сущность никогда не отрицалась в демонологии. Границ между обличиями для дьявола не существует, и в этом смысле дьявол – настоящий Протей. В экзорцизме из средневековой литургии дьявол именован «многоликим соблазнителем» («multis formis persuasor...») [124], что не удивительно: чтобы совратить человека, дьявол должен проникнуться его психологией, перевоплотиться отчасти в него; «для осуществления своих замыслов дьявол должен быть “вселиким”» [125], а не просто многоликим. Античный протеизм – способность принимать любой внешний облик – в демонологии углубленно переосмыслен, понят как способность проникать в чужую личность, отчасти становиться ею, преодолевая с легкостью ее границы.

Так понятый протеизм и берется на вооружение романтиками. Новалис, говоря о миме как о прообразе художника, имеет в виду именно такой протеизм – само слово «проникновение» (Penetration), употребляемое им, предполагает некое нарушение: речь идет не о

подражании чужому, но о настоящем вторжении в чужие пределы, почти что о захвате. «Мим *произвольно* оживляет в себе принцип определенной индивидуальности. (...) Эта способность по-настоящему пробуждать в себе чужую индивидуальность – а не просто обманывать поверхностным подражанием – еще совершенно не известна; она основана на в высшей степени чудесном *проникновении* и духовной мимике. Художник превращает себя во все, что он видит и чем хочет быть» («Логологические фрагменты». 41, 2, 535).

Протеем в таком смысле должен стать не только художник, но и всякий человек; мы должны научиться «сами раздваиваться, и не только раздваиваться, но и делать из себя троих» (у Новалиса неологизм – selbdreien; «Всеобщий черновик». 340, 3, 302). В этом нет ничего трудного; граница индивидуальности – едва ли не самая легкая и хрупкая из границ. Сон учит нас, утверждает Новалис, «с какой легкостью наша душа проникает в любой предмет – превращается в него» («Всеобщий черновик». 381, 3, 309). Кольридж (обнаруживающий в этом пункте близость к Новалису) научился тому же искусству – легкости «выходить из самого себя и жить в форме других (in the form of others)» – у «невинного детства» [126]. Мы должны лишь открыть в себе эту легкость: «чтобы выработать личность, человек должен уметь вбирать в себя, ассимилировать все больше личностей – лишь тогда он станет субстанциональной личностью» («Всеобщий черновик». 283, 3, 290).

...Или не станет личностью никогда. Уже для романтика второго десятилетия века протеизм – не универсальный способ воспитания личности, но печать отвержения, которую несет на себе поэт, существо ничтожное или великое, но уж никак не представляющее собой образцовую «субстанциональную личность». Эту точку зрения, немыслимую для ранних романтиков, с неподражаемой резкостью выразил Джон Китс в одном из самых знаменитых своих писем: «Как ни грустно в этом сознаваться, но ни одно произносимое мною слово нельзя считать мнением, продиктованным моей собственной природой – и как могло бы быть иначе, если у меня нет природы?». Поэт «не личность – он не имеет личности (it is not self – it has no self) – он все что угодно и ничто. Он не имеет характера, ему нравится и свет, и тень... Он с равным наслаждением создает и Яго, и Имогену. Что оскорбляет добродетельного философа, нравится хамелеону» [127].

Знание будущего

Способность ведать события прошлого и будущего, как и удаленные события настоящего, является в мире демонов совершенно

тривиальной: ею владеют почти все демоны. Презрительное отношение булгаковского Коровьева к завесе, якобы накинутой на тайны будущего – «Подумаешь, бином Ньютона!», – с абсолютной точностью отражает состояние дел в средневеково-ренессансной демонологии. Согласно Исидору Севильскому [128], само слово «демон» происходит от греческого daêmôn – «знающий, сведущий (peritus)» именно потому, что демоны знают будущее.

Такое воззрение на способности демонов было настолько устойчивым, что еще в 1474 году папа Сикст IV был вынужден выступить против некоторых болонских кармелитов, которые утверждали с кафедры, что нет ничего дурного в том, чтобы обращаться с вопросами о будущем к демонам [129].

Не питавшие к людям любви, демоны с особенным удовольствием – и, как правило, на удивление верно – предсказывали им смерть. Вейер пишет, что демоны часто «указывают знаками на чью-либо близкую смерть – либо стенаниями, либо грохотом, либо стуком гвоздей в гроб, который следует сделать для будущего трупа, либо показывая среди белого дня неизвестное траурное шествие, на котором однако потом действительно приходится присутствовать» [130].

Знание будущего как способ разрушить едва ли не самую из неприступных границ, поставленную перед человеком Богом и мирозданием, было предметом вожделения романтиков. Они не считали, что достичь этого знания невозможно; более того, они полагали, что путь к этому знанию – вполне рациональный. Ни о каких «мистических прозрениях» не было и речи: достаточно понять числовую структуру мира, скрытую в нем нумерологическую логику, чтобы с большой вероятностью предвидеть события. Отношение демонов к будущему в демонологии осмыслялось также рационально, без всякого мистицизма: Вейер полагает, что демоны способны верно предсказывать будущее либо «благодаря знанию, которое они имеют о пророчествах Священного писания», либо «путем расчета вероятности (probabili conjectura)» [131].

Выразительный пример такого романтического расчета мы находим в письме Вильгельма Риттера к Х. К. Эрстеду от 22 мая 1803 г. Риттер обращает тут внимание на факт, что годы максимального наклона плоскости эклиптики (1745, 1764, 1782, 1801) совпадают с датами наиболее выдающихся открытий в области электричества.

1745 – банка Клейста (то же, что лейденская банка – сосуд, конденсирующий статическое электричество. – А. М.).

1765 – электрофор Вильке.

1782 – конденсатор (Вольта).

1801 – Вольтов столб.

Этот ряд нужно продолжить, и Риттер пророчествует:

«Тебе не следует рассчитывать на новую эпоху, или ее начало, ранее второй трети 1819 года или 1820. Вероятно, мы еще до нее доживем».

Риттер умирает в 1810 г., но в 1820 Эрстед действительно открывает магнитное действие электрического тока [132].

Увлекательнейшим делом было предсказание личной судьбы – например, собственной смерти, что вполне удается магу в романе Жан-Поля «Геспер». Новалиса сильно занимала возможность предсказания, основанного на нумерологических расчетах [133]. Занимала его и возможность непреднамеренного предсказания: назначая то или иное событие в будущем, мы можем спровоцировать судьбу на ответный иронический ход. Идея о том, что мир говорит с человеком языком иронии, была популярна в романтическом кругу: оставляя в стороне теорию иронии у Фридриха Шлегеля, напомним хотя бы об отрывочном упоминании «иронии» природы у Новалиса («Всеобщий черновик». 422, 3, 320), а также о развернутой Готтхильфом Шубертом теории иронического языка, который одинаков у сна и у природы: как и сон, природа, смеется над «нашими жалкими радостями и нашими забавными терзаниями»; «на могилах растут розы, и соловей рыдает в пору любви... Однодневные насекомые совершают свой брак в самый день своей смерти... Смерть и свадьба, свадьба и смерть – идеи, которые и природа, и сон ставят рядом» [134].

Иронический диалог с судьбой Новалис мог усмотреть и в собственной жизни. В мае 1795 г. мечтая о будущей женитьбе на пока еще совсем юной Софи, он набрасывает шутливое письмо родственникам и друзьям с объявлением об их воображаемом «соединении» (Verbindung – характерен выбор слова, словно бы нарочито неясного, хотя речь идет явно о свадьбе). Вот текст письма: «Настоящим извещаем наших общих друзей о нашем соединении 19 марта сего года и верим в их дружеское участие в дальнейшем. Шлобен: 25 марта 1798. Фр. фон Гарденберг и Софи фон Гарденберг, урожденная Кюн». 19 марта, хотя и годом раньше, в 1797 г., действительно происходит потрясшее Новалиса событие, не исключаемое, впрочем выбранным им словом «соединение»: Софи умерла. Новалис подхватывает предложенную судьбой тему нумерологических совпадений и развивает ее в письме к Каролине Юст: «15 марта она впервые сказала мне, что хочет быть моей. 17-го она родилась – 19-го она скончалась (Новалис тут употребляет эвфемизм, имеющий в его устах особое значение: ist Sie heimgegangen, т.е. «она ушла до-

мой»). 21-го я узнал об этом – Не вправе ли я предположить, что 23-го последую за ней?» [135].

Любопытно, что о годе собственной смерти Новалис тут ничего не говорит; не потому ли, что он подходит к проблеме строго «научно»? «Разве Бог и природа не играют?» – задается он вопросом в одном из поздних фрагментов («Всеобщий черновик». 418, 3, 320); в самом деле, судьба «играет» только с числами одного месяца, она ничего не «говорит» о годе. И Новалис, все с той же вечной своей дружественностью, принимает игру судьбы и отвечает ей на ее же языке, в терминах, которые она сама выбрала.

Итак, знание будущего по видимости рационально, поскольку предполагает понимание языка, которым говорит мир; и все же оно в некотором смысле запретно и демонично, потому что требует умения говорить на нечеловеческом – запретном для нас, чужом и опасном языке. Не прорвалось ли смутное ощущение этой запретности в знаменитом афоризме Фридриха Шлегеля о том, что «историк – это пророк, обращенный в прошлое» [136]? Представим себе этот афоризм пластически: историк – по совместительству и пророк, в силу своего владения тем сверхчеловеческим языком, на котором прошлое и будущее равнодоступны, – должен находиться в удивительно неудобной позе! Куда же он все-таки смотрит – вперед или назад? Трудно не заметить одну литературную аллюзию в положении этой повернутой назад головы пророка: его поза буквально воспроизводит наказание, которому в дантовском «Аду» подвергнуты прорицатели. Их головы противоестественно свернуты «челом к спине»; этот прорицатель «видеть прямо был навек отучен», а «плач очей печальный меж ягодиц струился бороздой» [137].

«И жить торопится…»: демоническая быстрота

Демоны, как и ангелы, отличаются невероятной быстротой. «Всякий дух стремителен (ales), так, ангелы и демоны в одно мгновение оказываются повсюду. Весь мир для них – одно место (totus orbis illis locus unus est); они легко и узнают, и сообщают, чтó совершается повсюду» [138]. Быстроте перемещения соответствует и быстрота понимания, которой демоны воспользовались столь фатальным для себя образом. Поскольку разум духов осмысляет космос мгновенно и интуитивно и не нуждается ни в сборе информации, ни в долгих раздумьях, то и падение ангелов, по мнению большинства средневековых схоластов, последовало за сотворением мира почти что мгновенно; между этими событиями протекло ничтожное время, не «mora» даже, как традиционно обозначали «частицу времени», но moracula – «частичка», «микросекунда», как сказали

бы мы [139].

Словно бы в память об этом недобром использовании быстроты понимания разум в европейской христианской культуре наложил запрет на быстроту, заставив и мышление человека, и саму природу действовать постепенно и поступенно. Среди перечисленных Кантом «сентенций метафизической мудрости», ставших общими местами европейской философии, фигурирует и так называемый lex continui in natura – «закон непрерывности в природе», который состоит, собственно, в том, что «природа не делает скачков» [140]. Этот «закон физики», сформулированный Лейбницем («Ничто не происходит сразу, и одно из моих основных и достоверных положений – это то, что природа никогда не делает скачков» [141]), находил применение и в науках о человеческом разуме, которому так же, как и природе, предписывалось действовать постепенно.

Состояние дел в рационалистической психологии к моменту появления романтиков на сцене характеризуется, в частности, созданной Дестютом де Траси «наукой об идеях» («идеологией»), содержавшей следующие характерные положения: «человеческий разум всегда продвигается вперед постепенно, шаг за шагом (marche toujours pas à pas), при этом интервалы между «продвижениями» – равные, «серия наших суждений образуют длинную цепь, все кольца которой одинаковы», «расстояние между самой возвышенной научной истиной и истиной, которая ей непосредственно предшествовала, не больше расстояния между самой простой идеей и идеей, предшествовавшей ей, точно так же, как от 99 не дальше до 100, чем от 1 до 2» [142].

Итак, говоря о победоносном «шествии разума» в эпоху просвещения, мы вполне точно выражаем концепцию его работы у рационалистов, подобных Дестюту де Траси: разум действительно «шествует», тщательно соблюдая закон постепенности, избегая внезапных и резких движений; он последователен в ограничительном смысле этого слова, то есть не может охватывать две или несколько идей одновременно; «две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе», как выражает это рационалистическое убеждение Пушкин [143].

Любопытно, что и Гегель, казалось бы, бесконечно далекий от подобной рационалистической «науки об идеях», в вопросе о движении разума оказывается очень ей близок. В рассуждении о «нетерпении» разума из «Феноменологии духа» Гегель словно бы вкладывает всю свою ненависть к скороспелой быстроте романтиков, которые и самый «язык сна», открытый Г. Шубертом в его «Символике сна», ценили за то, что он «более быстр», чем обычный [144].

«Нетерпение требует невозможного, а именно достижения цели без обращения к средствам. С одной стороны, надо выдержать *длину* этого пути, – с садистской назидательностью растолковывает Гегель, – ибо каждый момент необходим; с другой стороны, на каждом из них надо *задержаться*, ибо каждый момент сам есть некоторая индивидуальная, цельная форма...» [145]. Кроме того, познание требует еще и «терпения», и «работы» – это ненавистное романтикам понятие Гегель, словно в пику им, проводит с особой последовательностью.

Концепции познания-шествия Новалис, минуя стадию «бега», противопоставляет сразу идею «прыжка» – познания мгновенного и внезапного; именно такого познания, которое было дискредитировано для христианской культуры преступлением дьявола, воспользовавшегося способностью постигнуть мир мгновенно в не лучших целях. Физический закон постепенности, послуживший предметом целых трактатов, удостоен у Новалиса трех слов, в которых он и развенчивается: «Природа изменяется скачкообразно»; а далее новый закон – закон скачка – в том же лаконическом стиле переносит-

ся на человеческое сознание: «Синтетические операции и прыжки. – (Озарения – решения). Регулярность (Regelmässigkeit) гения – прыгуна par excellence» («Всеобщий черновик». 183, 3, 273).

«Регулярность» – совсем не романтическая, казалось бы, категория – не отвергается Новалисом, но как всегда, в духе дружественного обживания чужого, обыгрывается: регулярность по-прежнему существует, но теперь она понимается так, что Дестют де Траси ужаснулся бы, – это регулярность не шагов, но прыжков: «Лишь прыжком (Sprung) можно перейти от всеобщего – произвольного (...) к особенному, индивидуальному, определенному» («Всеобщий черновик». 708, 3, 404).

Противопоставление «шага» и «прыжка» как двух форм познания ясно выражено в романе «Генрих фон Офтердинген», где Генрих говорит следующее: «...мне кажется, что я вижу два пути к знанию человеческой истории. Один, утомительный и необозримо долгий, с бесконечными извивами, – путь опыта; другой, почти что всего лишь *прыжок*, – путь внутреннего созерцания. На первом пути путник должен выводить одно из другого посредством длительных вычислений, в то время как на втором пути путник видит природу всякого события и всякой вещи непосредственно; он созерцает их в их живой, многообразной связи и может легко сопоставить их со всеми прочими, как фигуры на доске» [146].

Видеть все в «многообразной связи» – это сказано еще очень осторожно; по сути же дела речь идет о том, чтобы видеть все одно-

временно, сразу или почти «быть во всем»; иначе говоря, видеть мир так, как его видит Бог, или хотя бы так, как видят его ангелы и демоны, которые, благодаря своей быстроте, видят мир «как одно место». По Гемстергейсу, такая возможность предоставляется смертью, выходом из темницы тела с его невыносимо медленными органами, заключающими нас в оковы последовательного восприятия: «Если бы душа могла испытать воздействие предмета без посредства органов, то время, которое ей понадобилось бы, чтобы составить представление о предмете, было бы ничтожно малым...» [147].

Новалису тело не мешает и смерть не требуется так уж настоятельно: достаточно той демонической быстроты разума, которая позволит ему разрушить границы между мыслями, присутствовать в нескольких – или даже во всех – мыслях одновременно. Но для этого необходимо разорвать цепь «последовательности идей», которая вынуждает нас воспринимать идеи по очереди, одну за другой, – ограничение, для Новалиса невыносимое.

Дестют де Траси говорит об этой своей «цепи идей» почти с удовольствием, любуясь порядком, который наводится в душе благодаря этой цепи; он даже визуализирует и уточняет любимую метафору (упоминания «колец цепи»). Для Новалиса же последовательность, сукцессивность мыслей – действительно «цепь», но уже не в упорядочивающем и обустраивающем, но в тюремно-ограничительном смысле. Идеальное мышление для него основано на «соприсутствии двух или нескольких мыслей в сознании» («Логологические фрагменты». 140, 2, 558). «Отсутствие многих, одновременно присутствующих идей и т. п. проистекает от слабости. В совершеннейшем настроении все идеи присутствуют одновременно» («-Теплицкие фрагменты». 396, 2, 609).

Человек должен стать виртуозом одновременного мышления о многом, и романтизм действительно произвел на свет таких виртуозов. О способности Кольриджа сопрягать в сознании самые отдаленные предметы ходили анекдоты; по авторитетному свидетельству Де Квинси, он «собирал в фокусе своего внимания такое количество *внешне* никак не связанных предметов, что никто, к какой бы магии он ни прибег, не мог бы их собрать в большем количестве, а даже и *собрав*, не мог бы ими распорядиться» [148].

Если быстрый разум способен присутствовать в нескольких мыслях одновременно, то и существо, обладающее таким разумом, ни в один из моментов своего бытия не привязано к одному, единственно данному ему миру. Мы уже видели, что преклонение перед реальностью и историей просто за то, что они *происходят, имеют место*, Новалису глубоко чуждо; он не привязан к тому, что «слу-

чилось». Выражение «иметь место» как синоним глагола «случаться» силой своего буквального значения связывает для нас оба вопроса: об уважении к случившемуся как чему-то данному нам (как об «историческом мистицизме», от которого Новалис открещивается) и об уважении к месту, данному нам в данный момент. И то, и другое не должно ограничивать нас. Мы не обязаны присутствовать ни в единственном случающемся, ни в единственном месте и мире. Лучше всего – быть сразу везде; так, если человек имеет перед собой мир разума и мир чувства, то он должен уметь присутствовать сразу в обоих мирах. «Человек должен действовать не в одном мире – но в обоих мирах одновременно – не должен думать, не чувствуя, и не чувствовать, не думая» («Математические штудии». 3, 123).

Эта утопия осуществлялась умозрительно: мышление Новалиса, с «постоянными беспокойными отклонениями от предмета», «расточительным избытком полуразвернутых образов, как при переходе хаоса в мир у Овидия» (характеристика Фридриха Шлегеля) [149] действительно кажется попыткой хотя бы умственного одновременного присутствия во всех темах. При таком понимании манера Новалиса, выглядящая на фоне ученых философских трактатов обрывочной и несистематичной, оборачивается опытом самой, быть может, систематичной из систем: опытом такой системы, которая сама последовательно и систематично уничтожает границы между своими разделами. Другое дело, что при переходе из сознания Новалиса в данный нам разграниченный, поступенно-постепенный мир «система» распадается и возвращается назад, в хаос – в состояние «всеобщего черновика» (как фатально назвал Новалис свою последнюю тетрадь фрагментов), обреченного на вечное брожение. Таким образом, виновата не система, но наш косный, инертный мир; чтобы система все же воплотилась, нам нужно, в поисках новых, более богатых и пластичных связей, сделать еще один, более решительный «прыжок»:

«Как электрическая искра, мы перепрыгиваем в другой мир... Смерть есть превращение – подавление принципа индивидуальности, который входит теперь в *более устойчивую, более продуктивную* (fähigere) связь» («Всеобщий черновик». 100, 3, 259).

Стихии: «Я воздух и огонь, другое все я оставляю праху…»

Человек создан Богом из «праха» и «духа» (Быт. 2:7). Первая составляющая накрепко связывает человека с самой тяжелой и инертной из четырех стихий мира: с землей. Иначе обстоит дело у демо-

нов: лишившись эфирной чистоты ангелов, демоны преобразились в худшую сторону и состоят теперь из нижнего, темного воздуха [150], в котором они ныне царят [151] и который, конечно, мучительно тяжел для эфирных существ, но все же много легче тяжелого земного праха, к которому демоны не причастны. Эзотерическая демонология еврейских талмудистов и каббалистов, которой заинтересовались уже ренессансные мыслители, придерживалась сходного мнения, однако включала в набор родственных демонам стихий еще и огонь. Испанский раввин и каббалист Нахманид (XIII в.) в комментариях на книгу Левит утверждает, что демоны состоят только из огня и воздуха, хотя способны питаться водой, огнем и запахами; несмотря на то, что в их природу входит «тонкий огонь», они окружены страшным холодом, пугающим всякого, кто решится их вызвать [152].

Для человека же эти легкие и подвижные, демонические стихии навсегда останутся запретными; он заключен в прах навечно: и после воскрешения из мертвых он получит в вечное обладание свой же прах, только теперь уже, по апостольскому слову, «облеченный в нетление». Демон, пробуждающийся время от времени в человеке, не может с этим смириться. Человек хочет поменять стихию – выбрать себе стихию свободно, – так, как это делает шекспировская Клеопатра, когда говорит перед смертью, словно присоединяясь к демонам каббалистов (акт V, сцена 2):

> I am fire and air, my other elements
> I give to baser life.
> (Я воздух и огонь, прочие мои стихии
> Я оставляю более низкой жизни) [153].

Воздух и огонь – вот выбор, более достойный человека. Новалис согласился бы в этом с любовницей Антония, однако, он, как всегда, подходит к проблеме научно и, если можно так выразиться, герменевтически; всякий пересмотр состояния вещей у Новалиса оказывается в конечном итоге пересмотром нашего *понимания* вещей: дело не в вещах, но в нашем понимании, которое то и дело оказывается неправильным.

Именно так произошло со стихиями: мы неправильно приписали себя к праху (авторитет Библии тут Новалисом не принимается во внимание), не осознали своих подлинных стихий; однако современная наука может прийти нам на помощь. «В высшей степени примечательно стремление новейшей химии свести все вещества к немногим *невидимым*, воздушным веществам – искать в воздухе мать всех вещей» («Медицинско-естественнонаучные штудии». 3,

184).

Впрочем, на этом наука и кончается: Новалис использует современную химию лишь как трамплин для нового, не физического, но уже чисто метафизического прыжка. Понимая человеческое тело как беспредельно расширяющуюся сущность, он включает в его состав и воздух: «воздух – такой же *орган* человека, как и кровь...»- («Всеобщий черновик». 593, 3, 370). К водной стихии человек также сущностно причастен, ведь он – существо, способное чувствовать «неземное блаженство текучего»; в конце концов, все «приятные ощущения в нас – многообразные наплывы, волнения... изначальных вод (Urgewässer)», составляющих стихийную основу нашего бытия; и сон – «не что иное, как прилив этого невидимого мирового моря» [154].

«Земля для неподвижного – эфир для текучего (Flüssig)» («Всеобщий черновик». 117, 3, 262), – такую, совсем не библейскую межу проводит Новалис. Текучую сущность человека он готов отдать любой стихии, но только не земле, не праху. Само преображение – христианская идея, от которой он не отказывается, – понимается Новалисом не как обретение нетленного тела, но как превращение крови «в бальзам и эфир» – в текучее и летучее, но только не в застывшее и неподвижное. По отношению к христианской традиции Новалис совершает антропологический подлог: он похищает человека у стихии земли, подкладывая на его место растение. «Растения дети земли – мы дети эфира»; человек же у Новалиса – растение, пустившее корни в воздухе: «Легкие – корень, из которого мы растем. Мы живем, когда дышим и начинаем нашу жизнь со вдохом» («Всеобщий черновик». 117, 3, 262).

Человек похищен у земли и отдан текучим стихиям. Однако в текучести этих стихий заложен совсем особый смысл: это не просто изменчивость, но переходность. Подобно тому как человек не отграничен от мира, а постепенно переходит, расширяется в него, включая в свое тело и саму Солнечную систему, так и материальные стихии мира служат постепенным переходом в мир духов. Никаких иерархий Новалис не признает: все переходы незаметны и постепенны, даже когда совершаются излюбленным у Новалиса способом – «прыжком»; сам прыжок этот бесшумен и легок, как прыжок хищника; дух не противостоит материи, но дружественно начинается уже в ней: «...Воздух, свет и тепло в известной степени переходы тела к душе...» («Всеобщий черновик». 509, 3, 354). Все грубое и внешнее, например, смерть, – лишь видимость, по крайней мере для лучших из нас: «Лучшие из нас, те, кто уже при жизни достигли мира духов, умирают лишь *по видимости*; они лишь изоб-

ражают, что умирают, – так и добрые духи, которые сумели вступить в общение с телесным миром, не являются [телесно], чтобы не помешать нам» («Большая тетрадь физических штудий». 3, 62).

Стихии образуют лестницу незаметных и как бы любовных переходов к миру духов, которыми и мы должны однажды стать. Новалису тут вторит Шеллинг, когда пишет о мертвых: «в лучшей своей части мы – то же, что и они, – духи (Geister)» [155]. Но у Новалиса, чтобы стать «духом», нужно пройти еще стихию огня, которая знаменательно связывается с высшим, в оценке Новалиса, действием, на которое только способен человек – прыжком. Огонь дает человеку возможность сыграть с самим собой в этакую метафизическую чехарду – «перепрыгнуть» самого себя. «Акт перепрыгивания самого себя всегда высший – исходная точка – *генезис жизни*. Огонь – не что иное, как такой акт» («Логологические фрагменты». 134, 2, 556); и в пятом Гимне к Ночи огонь назван «высшим началом мира» (das höchste der Welt).

Христианская традиция знала такой или похожий огонь – но не в догматической религиозности, где огонь, пожалуй, ассоциировался прежде всего с адом, – а в религиозности мистической. Тексты Новалиса уже не раз сопоставлялись с писаниями средневековых мистиков, например, с теми словами, которые Бог говорит о себе у Хильдегарды Бингенской: «Я – огненная сила, сокрытая во всех вещах. И все вещи так же сжигаются мною, как дыхание непрестанно движет человеком; это подобно пламени, которое раздувается ветром ... и в этом нет смерти. Ибо я – жизнь. ... Я вдыхаю жизнь во все, так что нет в каждом роде вещей ничего смертного...» [156].

В огненно-воздушной стихии Бога вещи как бы постоянно обновляются; Бог поддерживает их своим огнем и дыханием – огненным дыханием, как ветер поддерживает пламя – такой смысл у Хильдегарды. У Новалиса – другой акцент: «огонь связывает разделенное и разделяет связанное (...). Всеобщее средство разделения есть в то же время всеобщее средство связывания» («Физические фрагменты». 3, 85); «пожирая», огонь перекраивает границы, – но сначала все-таки пожирает.

«Если бы моя скорбь стала тихим пламенем, которое бы так пожрало меня, что затем легкий порыв ветра превратил бы меня в кучку пепла, разве Софи не поддержала бы такое желание?» [157]; «Моя любовь стала пламенем, которое вскоре пожрет все земное» [158]. Впрочем, в одном из фрагментов Новалис, кажется, пытается представить себе, что и в огне, к которому он готовился, вещи мира не исчезнут, но предстанут в виде неких чистых эйдосов, огненных идеальных субстанций: «Дерево может стать для меня цветущим

пламенем; человек – говорящим пламенем; зверь – блуждающим пламенем» («Теплицкие фрагменты». 486, 2, 651). Однако в первом Гимне к Ночи пламя, похоже, окончательно отнято от старого мира, который уже не нужен Новалису даже в преображенном, идеальном виде, и отдан новому миру – миру духов. Духи обступают пришельца и сжигают его тяжелую и ни в каком виде уже не нужную плоть своим огнем, чтобы и он, новичок, стал огнем и воздухом, оставив прочие стихии низшей жизни: «Пожри мою плоть жаром духов, чтобы я слился воздушно с тобой, и тогда вечно будет длиться брачная ночь».

ПО ТУ СТОРОНУ ГРАНИЦ: БЕЗГРАНИЧНАЯ ТЮРЬМА ИЛИ БЕЗГРАНИЧНЫЙ ДОМ?

Тюрьма может быть обозначена не только наличием границ, но и отсутствием выхода. Более того, именно такое обозначение тюрьмы, возможно, наиболее соответствует ее сущности. Идеальная тюрьма – такая, у которой вовсе нет никаких границ: ведь граница предполагает существование пространства, лежащего вне тюрьмы, и, следовательно, – надежду, возможность свободы. И напротив, безграничность – и есть самая что ни на есть идеальная тюрьма, так как по определению не имеет выхода; поэтому снятие границ – занятие, которому столь усиленно предается Новалис, само по себе не дает никакой свободы. И кажется, что он сам порой это понимал и признавал. Безграничный дух может вызывать у человека такой же ужас отчуждения, какой у Паскаля вызывало безграничное пространство («вечное молчание этих бесконечных пространств ужасает меня») – и у Новалиса, похоже, один раз все-таки проскальзывает нота такого ужаса при виде им же самим выстроенной безграничности: «Человек не может не ужаснуться, бросив взгляд в глубины духа. Проникновение (Tiefsinn) и воля не имеют границ» («Всеобщий черновик». 633, 3, 381).

Вот почему главным остается все же вопрос не о границе, а о доме. В разграниченном мире человек всегда имел небольшой, но свой дом, за пределами которого, как правило, находилось уже нечто чужое; убрав из мира разграничения, романтизм впервые, быть может, поставил вопрос о мире как неделимом целом: является ли мир онтологическим домом или онтологической тюрьмой человека?

Современная наука дает, казалось бы, положительный ответ на этот вопрос в соответствии с ею же сформулированным Антропным Космологическим Принципом: мир устроен так, чтобы сде-

лать возможным появление в нем Наблюдателя; все его универсальные константы настроены таким уникальным образом, что появление человека сделалось возможным; если бы их значения были немного другими, то ни жизнь, ни человек не могли бы возникнуть. Даже невообразимая огромность мира, так пугавшая Паскаля, необходима для развития человека, ибо в меньшем мире жизнь появиться не могла бы. Известная статья Джона Уилера, в которой изложены эти соображения, называется весьма симптоматично: «Вселенная как дом для человека» [159].

Соображения Новалиса на этот счет пронизаны таким же оптимизмом: все дороги, как известно, ведут к дому; «мир обладает изначальным свойством быть оживляемым мною. (...) Я не могу вступить в отношения ни с чем, что не направлялось бы моей волей или не согласовывалось бы с ней»; и дальше Новалис добавляет нечто такое, что могло бы поставить его в ряд прямых предшественников Антропного Космологического Принципа, если бы не чуждый современной физике чисто новалисовский мотив магической абсолютной воли: «Следовательно, мир должен иметь изначальную предрасположенность к тому, чтобы быть направляемым мною – быть в согласии с моей волей» («Логологические фрагменты». 125, 2, 554).

Стало быть – и в этом пункте Новалис и современная физика словно бы сходятся: благодать изначально и неустранимо присутствует в мире, мы – любимцы Космоса, и главное – не нужно никакого подвига для спасения, поскольку мы с самого начала *уже спасены*? Но почему тогда доктрина границы переживает все новые и новые реставрации, почему фермер ежегодно возобновляет подкосившуюся стену, а безграничный онтологический дом остается все же не более чем видением, которое открылось немногим избранным? Романтик следующего поколения – уже не любимец Космоса, но «странник по вечности, чей корабль плывет и плывет и нигде не встанет на якорь» [160]; рай воли оборачивается ее же адом (от Новалиса – к Шопенгауэру), а благосклонность мира-Дома – пресловутым отчуждением, наводящим на богословские аналогии: «Кого назовем чужим (alienus), как не ангела-отступника?» [161].

Согласно христианской догматике, падший демон не может быть спасен – слишком велико его преступление, да и искупительный подвиг Христа не распространяется на дьявола. Связанный «узами адского мрака» (2 Петр. 2:4), он в своей темнице ожидает окончательного наказания. Однако, с другой стороны, ни одна созданная Богом тварь не может быть полностью лишена благодати и праздника воскрешения – в противном случае мы признали бы, что Бог мог создать нечто несовершенное; сама природа вещей неми-

нуемо приведет их снова к Богу, утверждали Ориген и Скот Эриугена; следовательно, дьявол все же у себя дома и все же должен быть спасен.

Это противоречие так же неустранимо, как и противоречие двух видений мира – как дома и как темницы. Вероятно, «типы мировоззрения» (Weltanschauung в дильтеевском смысле) предполагают выбор между этими возможностями; выбор, сделанный ранним немецким романтизмом, мы попытались описать в этом очерке.

Очерк 4.
РОМАНТИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ КАК ОРУДИЕ ЭВРИСТИКИ

Фрагменты романтиков (в первую очередь йенских) мы склонны воспринимать как один из главных жанров романтической словесности, акцентируя их родство с такими малыми жанрами, как афоризм, максима, поэтический «отрывок»[162] и т. п. Однако сами романтики, похоже, не слишком стремились сделать из *всех* своих фрагментов «литературный факт» (по выражению Тынянова): лишь малая часть фрагментов Новалиса была опубликована (да и предназначалась для публикации) при его жизни; огромный корпус неопубликованных фрагментов оставил Фридрих Шлегель[163]; Жозеф Жубер, видимо, и не думал о публикации своих дневников, записи которых весьма сходны по своему характеру с фрагментами йенцев, – «литературным фактом» их сделала уже посмертная публикация Шатобриана. Изданные при жизни фрагменты Новалиса весьма сильно отличаются от неопубликованных записей: первые производят впечатление гораздо большей законченности, даже их графический облик иной (так, в них гораздо меньше столь любимого Новалисом знака тире, которое в неопубликованных фрагментах, как может показаться, просто-таки вытесняет прочие знаки препинания[164]).

Если часть романтических фрагментов и должна была, по замыслу авторов, стать «литературой», то другая их часть – и скорее, всего, бóльшая (подтверждением чему служит наследие Новалиса и Жубера) – имела иное назначение. Какое же?

Нужно осознать, что романтический фрагмент – текст совершенно особого рода; его сущность состоит вовсе не во «фрагментарности» (слово «фрагмент» лишь дезориентирует нас), не в концентрирующей краткости (как в афоризме или сентенции), не в незаконченности (как в поэтическом «отрывке»). Его сущность – в его эвристической функции. Он не излагает готовую, уже найденную мысль, как это происходит, например, в классическом афоризме, но инициирует процесс поиска мысли – сам и является этим процессом. Такой фрагмент – не «эргон» (если воспользоваться знаменитой оппозицией Вильгельма Гумбольдта), но «энергейя».

Мысль в таком фрагменте не предзадана, не дана, но пред-стоит как некая перспектива, как горизонт, к которому нужно двигаться. Конечно, не все фрагменты Фридриха Шлегеля или Новалиса таковы: некоторые и в самом деле приближаются к афоризму в духе Лихтенберга или Жан-Поля, где мысль закончена и не нуждается в дальнейшем движении.

Но не следует смешивать внешнюю формальную завершенность фрагмента и завершенность мысли в нем. Формальная завершенность некоторых йенских фрагментов может создать впечатление, что они излагают некую законченную мысль. Однако иногда такое впечатление следует отбросить как ложное: фрагмент, при всей его развернутости и внешней законченности, может содержать не «окончательные» утверждения, но лишь вопросы для дальнейшего движения мысли.

Таков, на мой взгляд, знаменитый 116-й фрагмент Фридриха Шлегеля (из «Атенея», 1798 г.) с его «определением» «прогрессивной универсальной поэзии». В этом «определении» (как, впрочем, и в самой «прогрессивной универсальной поэзии») нет ничего определенного, ничего окончательного и готового – едва ли не каждый пассаж вызывает здесь вопрос: как, собственно, в этой поэзии могут соединиться «гениальность и критика»? как можно «поэтизировать остроумие»? как «поэтическая рефлексия» может умножаться «в бесчисленном количестве зеркал»? почему «романтическая поэзия» «вечно будет становиться и никогда не может быть завершена»?[165] и т. д. Шлегель дает не определение в классическом смысле слова, но скорее набор скрытых под видом утверждений вопросов – путей, по которым мысль может двигаться дальше.

В полной мере новизну романтического фрагмента мы может оценить лишь на фоне риторической традиции, которая до романтизма и определяла в значительной степени европейскую технику словесного творчества. Создание текста распадалось на три основные стадии: оратор (как и поэт) находит мысли (inventio), потом располагает их (dispositio), и лишь затем облекает в словесную одежду, украшает посредством фигур и тропов (elocutio). Далее следуют еще две стадии – запоминания (memoria) и произнесения речи (pronuntiatio, actio)[166].

К моменту начала работы над словесной «одеждой» мыслей сами мысли уже должны быть найдены и готовы. Принцип, который лежит в основе такого подхода к словесному творчеству, казалось бы, неоспорим на уровне здравого смысла: хочешь говорить – знай, что́ ты, собственно, собираешься сказать. Однако именно на этот принцип *готовости* мысли, предзаданной говорению или пи-

санию, романтики и направляют свою критику, противопоставляя здравому подходу парадокс: хорошо скажешь лишь тогда, когда заранее не знаешь, что ты хотел сказать или написать.

Наиболее известная формулировка этого парадокса содержится в эссе Генриха фон Клейста «О постепенном приготовлении мыслей при говорении» (1805-06 гг.). Мысли рождаются в процессе речи (Клейст формулирует этот тезис по-французски: «l'idée vient en parlant»[167]); этот тезис подтвержден примерами. Ораторами, не знавшими, что они собираются сказать, и нашедшими мысль во время говорения, у Клейста служат, в частности, Мирабо и находчивый Лис из басни Лафонтена «Мор зверей».

Ольга Ласкариду рассматривает идею Клейста как свидетельство романтической переоценки классической риторики. Она отмечает, что в примерах удачных речей, приводимых Клейстом, традиционная последовательность стадий подготовки речи перевернута: говорящий начинает речь, не зная, что он хочет сказать, – actio, таким образом, оказывается не конечным, а начальным пунктом. Начав говорить и не имея, по сути дела, никаких мыслей, говорящий наугад нащупывает элементы словесного выражения (elocutio). В процессе этого почти что пародийного elocutio вырисовываются некие очертания речи (dispositio – но опять-таки едва ли не пародия на классическое «расположение»). И наконец, в результате всех этих усилий находится мысль: стадия inventio, с которой классическая риторика предписывала начинать подготовку речи, у Клейста оказывается в самом конце[168].

Клейст не был одинок в таком понимании речи и даже не был первым, кто его сформулировал. Мне представляется, что первенство принадлежит Новалису, который размышляет над едва ли не тем же парадоксом в своем «Монологе» (1798/99): «Забавно обстоит дело с речью и письмом: настоящий разговор – всего лишь игра слов (das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel). Можно лишь удивляться, смешному заблуждению людей: они думают, что говорят ради предмета (sie sprächen um der Dinge willen). О той же особенности речи, что она занята исключительно самой собой, никто не знает. Поэтому-то она [речь] – такая чудесная и плодотворная тайна, что когда кто-то говорит просто ради того, чтобы говорить, он высказывает великолепнейшие, оригинальнейшие истины…» (II, S 672)[169].

Третье свидетельство в том же роде исходит от француза – Жозефа Жубера, который по крайней мере дважды формулирует сходное воззрение на соотношение речи и мысли: «Сочиняя, мы по-настоящему узнаём, что́ мы хотели сказать, лишь когда это ска-

зали»[170]; «Может, никогда человек не говорит так хорошо, чем когда не знает точно, что́ собирается сказать» (11 октября 1804; I, p. 650)[171].

Обращаясь далее к технике романтического фрагмента, который, на мой взгляд, и является текстом, где автор в начале еще не знает, что он «хочет сказать», – т. е. текстом эвристическим, орудием поиска мысли, а не результатом такого поиска, – я попытаюсь сблизить двух авторов, скорее всего, ничего не знавших друг о друге: всем известного Новалиса и гораздо менее известного Жозефа Жубера, литератора шатобриановского круга, самым значительным (и едва ли не единственным) творением которого были посмертно изданные дневники, представляющие собой, по сути, огромный цикл фрагментов. Первый – «классик» романтизма; принадлежность второго к романтизму если и признается, то весьма осторожно. Ж.-П. Корсетти, отмечая увлечение Жубера философией Платона, совершенно справедливо отмечает, что Жубер «извлекал из идей Платона поэтическую образность, которая близка предромантизму и даже романтизму»[172].

Ш. О. Сент-Бёв, писавший о Жубере как о члене «литературной группы» Шатобриана, увидел в нем мастера афоризма, завершителя традиции французских моралистов XVII века[173]. Однако со временем принципиальное отличие жуберовских фрагментов от классической афористики осознавалось все яснее. Резкое разграничение между тем и другим провел Морис Бланшо: «Жубер – не Шамфор, не Вовенарг, не Ларошфуко; он не создавал bons mots с короткими мыслями»[174]. Корсетти определяет манеру Жубера как «асимптотическое письмо», которое не выливается в систему, но создает некое «пустое пространство», открытое для потенциальных, пока не проявленных и не готовых смыслов[175].

Фрагмент Жубера чаще всего – такой же эвристический текст, такая же стенограмма поиска мысли, не предзаданной, но предстоящей, как и йенский фрагмент. И если Мэтью Арнольд, едва ли не первым в Англии обративший внимание на феномен Жубера, увидел в нем «французского Кольриджа»[176], то, на мой взгляд, не менее справедливо было бы назвать его «французским Новалисом». Это сравнение следует, конечно, воспринимать cum grano salis: культурные контексты Новалиса и Жубера резко разнятся (второй мало знаком с современной немецкой философией; первый не проявляет особого интереса к античным классикам, составляющим важную часть жуберовского чтения); у каждого – свои любимые темы, ключевые слова, метафоры. Родственность обнаруживается в технике их мышления, которое использует слово не для того, чтобы зафик-

сировать готовую идею, но чтобы открыть возможный путь для дальнейшего движения.

ТЕОРИЯ ЭВРИСТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ / ПИСЬМА ВО ФРАГМЕНТАХ РОМАНТИКОВ

Романтический фрагмент авторефлексивен. Мы находим в нем и теорию самого фрагмента, и теорию письма как стенограммы эвристического мышления. Письмо, собственно, для того и нужно, чтобы зафиксировать этот мыслительный процесс, который теряет для романтика интерес, как только найден *путь* к «итоговой» мысли. Доведение мысли до состояния готовности и завершенности в задачу такого эвристического письма не входит, и отсюда – неминуемая фрагментарность порождаемого им текста, отсюда – и сама форма («жанр»?) фрагмента. Но повторим: фрагментарность и фрагмент – лишь побочный (и неизбежный) продукт эвристической установки.

Теория эвристического мышления заключена, как в своей оболочке, в теории эвристического (т. е. лишь «начинающего», и потому краткого и фрагментарного) письма: Новалис и Жубер обсуждают поэтологические вопросы – композицию текста, особенности фрагмента, фрагментарность как таковую, «форму» книги и т. п., – но на глубинном уровне обсуждаются именно принципы эвристического мышления, которое, конечно, требует для себя и особую стратегию письма.

Попробуем выявить некоторые моменты этой эвристической теории, не вырывая их из этой поэтологической «оболочки».

Абсолютизация начала и книга в одном слове

Словесное произведение (в данном случае трагедия), как говорит Аристотель, должно быть «целым», а «целое есть то, что имеет начало, середину и конец» («Поэтика», 1450b25. Перевод М. Л. Гаспарова). Риторическая традиция в своем учении о четырехчастной структуре речи исходит из принципа системной соотнесенности частей, каждая из которых – обязательна, так как выполняет свою функцию (подготовки слушателя; изложения сути дела; аргументации; подведения итога и возбуждения в слушателях необходимой «страсти»). И поэтика, и риторика исходят из представления о произведении как многочастном целом, в котором начало, конец, середина в равной мере необходимы.

Высказывания романтиков о фрагменте вступают в противоречие с этим представлением. Впрочем, на первый взгляд может по-

казаться, что Новалис и Жубер в своей приверженности фрагменту видят признак собственной *неспособности* выстроить «большую форму». Один из фрагментов Новалиса звучит едва ли не как извинение-оправдание: «…В виде фрагмента незавершенное (das Unvollkommne) выглядит все же наиболее терпимо – и, таким образом, эту форму сообщения можно рекомендовать тому, кто в целом еще не готов (noch nicht im Ganzen fertig ist) – и все же располагает отдельными примечательными воззрениями, которые можно изложить…» («Фрагменты или умственные задачи», 1798. N 317. II, S. 595). Жубер говорит о себе также слегка виноватым тоном: «Я гожусь для того, чтобы сеять (semer), но не строить и основывать» (13 декабря 1801. I, p. 434).

Следует ли читать эту фразу (и одновременно фрагмент) Жубера как признание собственного несовершенства – неспособности «строить»? Отметим оппозицию метафор творчества: «сеять» – «строить». Другие фрагменты Жубера показывают, что он весьма последовательно проводит замену традиционной риторической метафоры произведения как «здания», возводимого словесным «архитектором»[177], на метафору «сеяния». В прочих фрагментах, где производится такая замена, виноватый тон напрочь отсутствует: «Нужно (возможно) бросать в души семена (только), а не сажать в них мертвые деревья и уже выросшие растения» (3 июня 1803. I, p. 536); «Нужно сажать, а не строить…» (24 июля 1804. I, p. 641); «для обычного произведения нужен лишь предмет (sujet); но для прекрасного произведения нужен зародыш (germe), который сам развивается в душе [читателя], как растение» (12 февраля 1805. II, p. 28).

Жубер обнаруживает здесь поразительную близость к Новалису (на что обратил внимание еще Корсетти[178]), называвшему свои фрагменты «литературными семенами» (literarische Sämereien), среди которых есть, конечно, и «бесплодные зерна» – но «лишь бы что-то взошло!» («Цветочная пыльца», 1797. N 114. II, S. 463).

Бросаемое «семя» – это *начало*; но начало, собственно, и заключает в себе творческий мыслительный акт. Творчество вполне может ограничиться началом, все прочее – лишь дело техники; а значит, главное в «произведении» – его начало, которым можно и ограничиться. Начало – это *нахождение* пути; следовательно, это эвристический акт, который самоценен и не нуждается в продолжении. Жубер разворачивает это интуитивное представление в целой череде фрагментов: «Прекрасные творения. Гений (génie) начинает их, но работа одна их заканчивает» (28 октября 1801. 1, p. 429); «Начала (commencemens) обычно прекраснее развитий

(dévelopemens). Детство прекрасней зрелого возраста...» (13 декабря 1797. I, p. 234); «Начал мыслей, простых указаний, упоминаний достаточно для жизненного обихода» (3 февраля 1805. II, p. 19). Важно начать – завершение можно отдать другому: «То, что начинают и не завершают, служит фундаментом (pierre) для какого-либо иного предприятия» (1 марта 1805. II, p. 35).

Новалис сходные идеи высказывает относительно философского текста: «…Истинный учитель [в философии – А. М.] – указыватель пути (Wegweiser). Если ученик в самом деле желает истины, то достаточно *намека*, чтобы он нашел то, что ищет. Следовательно, представление философии состоит из одних лишь тем – из начальных положений (Anfangssätzen) – принципов. Они – для самостоятельных друзей истины. Аналитическое развитие истины – для косных и неумелых» («Логологические фрагменты», 1798. N 3. II, S. 522).

Отсюда у Новалиса – особый интерес к заглавию (Titel): оно трактуется как зародыш, «ген», из которого должна разворачиваться книга: «…книга – амплифицированное заглавие. Текст книги начинается с объяснения заглавия…» («Всеобщий черновик», 1798-99. N 629. III, S. 380); «Чем должно быть заглавие? Органическим, индивидуальным словом – или генетической дефиницией – или планом в одном слове – общей формулой. Но он может быть чем-то бóльшим – и также чем-то совсем иным» («Теплицкие фрагменты», 1798. N 328. II, S. 597).

Новалис мыслит соотношение гипотетической книги и заглавия как *развертывание*: книга должна вырасти, раскрыться из этого «плана в одном слове», как растение вырастает из семени. Заголовок – тот мельчайший, неделимый далее элемент, который в потенции содержит в себе всю книгу. Заметим: в функции такого порождающего элемента выступает именно заголовок, а не фрагмент, который порой трактуется Новалисом как некое подготовительное действие, подступ к книге. Фрагмент занимает промежуточную позицию между заголовком и книгой, и неудивительно, что Новалис задумывается над возможностью заголовка для фрагмента, даже пишет целый цикл таких заголовков, которые остаются без продолжения, словно бы наделенные самодостаточностью.

Жубер – минималист, сторонник предельной краткости. К книге, как к чему-то «длинному», он вообще относится подозрительно: «Всякое гениальное произведение эпическое или дидактическое, слишком длинно, если его нельзя прочитать за день» (4 мая 1787. I, p. 110); «Заметка (notice) лучше книги» (2 марта 1796. I, p. 173). Удручает его и «обилие книг», которое «отбивает вкус к ним и

лишает удовольствия» (10 февраля 1797. I, p. 197). Он так же, как и Новалис, размышляет о соотношении книги и того предельно малого элемента, из которого книга может вырасти, но мыслит это соотношение не как *развертывание* (так у Новалиса!), но скорее как *свертывание*: его заветная мечта – «поместить всю книгу в одну страницу, всю страницу – в одну фразу, и эту фразу – в одно слово» (8 февраля 1815. II, p. 485). Жубер не прочь и редуцировать количество книг, которое «бесконечно» (8 января 1794. I, p. 155), сохранив лишь самые маленькие и концентрированные: «Когда больше не будет библиотек и лишь немногие книги можно будет спасти, спрячут, возможно, самые маленькие, те, в которых больше учения и меньше слов, подобно тому как при пожаре, разграблении, бегстве берут с собой в первую очередь драгоценности» (18 июня 1803. I, p. 538). По свидетельству Шатобриана, и собственную библиотеку Жубер «оптимизировал» в подобном духе, вырывая из книг страницы, которые ему не нравились[179].

Мечта о концентрации смысла в предельно малом словесном объеме заставляет вспомнить рассуждения Эразма Роттердамского в его предисловии к «Adagia», где «пословицам» приписывается свойство вбирать в себя содержание многих книг: «Этими краткими речениями (brevis dictis) под неким покровом (per involucrum quoddam) обозначено то же, что властелины философии передали в таком множестве томов (tot voluminibus)»[180]. Однако Жубер идет дальше: не сентенция или «пословица», но одно-единственное «прекрасное слово» способно вобрать в себя книгу: то, что ты пишешь, должно быть таким, «что если его сдавить (presser), оно могло бы сократиться до одного прекрасного слова, а если растянуть (si on l'étend), в нем можно было бы найти прекрасные фразы» (8 января 1803. I, p. 497).

«Чудесный романтический порядок»

Риторика категорически настаивала на необходимости тотальной взаимосвязи последовательно расположенных частей словесного произведения: «они должны быть не только расположены в порядке (ordine conlocati), но и так связаны между собой, чтобы стыки, смыкаясь, не просвечивали (ne commissura perluceat)» (Квинтилиан, «Воспитание оратора», VII, 10, 16).

Такая внутренняя связность может существовать лишь как готовая, как *уже найденная* и неотменимая. В тексте, который лишь «ищет себя», элементы должны обладать свободой, даже, если угодно, независимостью: они должны быть готовы вступить в некую еще не известную автору, «потенцированную» (если воспользовать-

ся любимым словом йенцев) связь – в такую связь, которая не более чем возможна, не более чем пред-стоит.

Значит, тотальная «квинтилиановская» связность отменяется: элементам письма, как и элементам мысли, даруется свобода. При этом и Жубер, и Новалис чаще говорят не об абсолютной бессвязности, но скорее о неком новом порядке – «чудесном романтическом порядке», согласно знаменитой формуле Новалиса, – в котором элементы целого вступают в новые, прежде не известные, свободные, «демократические» отношения: будучи включены в целое, они сохраняют самоценность и независимость.

Жубер говорит о себе, казалось бы, самокритически: «Я, как Монтень, неспособен к непрерывной речи» (14 января 1808. II, p. 240). Но и нужна ли эта способность к непрерывности – и тем самым к связности в традиционном смысле? Что если словесные «красоты», для того, чтобы прекрасное в них лучше воспринималось, должны быть не связаны, но, напротив, изолированы друг от друга? Эта гипотеза усиленно обдумывается Жубером, который, взвешивая «красоты перехода и красоты изолированности» (27 января 1796. I, p. 170), явно склоняется к выводу: обособление лучше, чем связь. «О словах, которые сохраняют смысл даже будучи отделенными (détachés) от других и которые нравятся будучи изолированными (isolés), как звуки» (24 января 1805. II, p. 13). Тексты философов нужно читать фрагментирующе, изоляционистски – ведь они не что иное, как «обособленные истины (vérités isolées), руины…» (1779-1783. I, p. 84). Впрочем, не всякая идея способна вынести одиночество изолированного существования – «чтобы существовать обособленно (isolées), мысли должны быть сильными или очень одухотворенными» (3 апреля 1806. II, p. 109).

Апология изоляции не значит, что сосуществование разных «мыслей» в одном художественном пространстве отрицается вообще. Идея Жубера состоит в том, что в произведении звуки, слова, идеи должны быть связаны такой особой связью, которая сохраняла бы их абсолютность и даже – парадоксальным образом – их изолированность; позволяла бы воспринимать их как нечто самоценное.

«Самые прекрасные звуки, самые прекрасные слова абсолютны, между ними есть естественные интервалы, которые нужно соблюдать при произношении. Когда их сдавливают и когда их соединяют, они уподобляются тем светящимся шарикам, которые сплющиваются, как только их трогаешь, и, склеиваясь, теряют свою прозрачность...» (1786. I, p. 105). «Я хотел бы, чтобы мысли в книге следовали как звезды на небе, в порядке, с гармонией, но свободно

и с интервалами (à intervalles), не касаясь друг друга, не смешиваясь, и, однако, чтобы они сохраняли последовательность, согласовывались друг с другом и соответствовали друг другу. Да, я хотел бы, чтобы они катились, не цепляясь и не держась друг за друга, так, чтобы каждая могла существовать независимо. Никакого слишком строгого сцепления (cohésion trop stricte), но и никакой непоследовательности…» (1 августа 1800. I, p. 375).

То же сравнение особого свободного порядка с расположением звезд на небе – во фрагменте, где Жубер характеризует некий предпочитаемый им тип писателей: для них «слова обладают обликом (figure), красками... Та раздельность (séparation), которая существует между их словами, существует и между их мыслями. Их идеи не сцепляются (ne s'enchaînent pas), они соотносятся (se mettent en rapport), как звезды на небе» (24 января 1805. II, p. 13). И здесь сцепление, негативно оцениваемое, противостоит раздельности, которая, впрочем, не предполагает беспорядка: «идеи» существуют в свободной соотнесенности, модель которой – звездное небо.

Мечту об особой связи элементов произведения – о такой парадоксальной связи, которая одновременно бы и связывала, и сохраняла самоценность этих элементов, – разделяет Новалис. Так, роман должен состоять из самостоятельных «целостностей»: «Манера писать (Schreibart) роман не должна быть *континуумом* – в каждом периоде должна быть расчлененная структура (gegliederter Bau). Каждая его малая часть должна представлять собой нечто изолированное (Abgeschnittnes) – обособленное (Begrenztes) – особое целое» («Фрагменты и штудии 1799–1800 гг.». N 45. III, S. 562).

Традиционная форма связности, основанная на риторическом принципе dispositio, отвергается – по крайней мере применительно к поэтическому творчеству. Именно так можно понять Новалиса в том его фрагменте, где философ и поэт оказываются противопоставлены: «…Если философ все упорядочивает, все размещает (alles ordnet, alles stellt), то поэт развязывает все связи (löst der Dichter alle Bande auf). Его слова не всеобщие знаки – они тоны – волшебные слова, которые движут вокруг себя прекрасные группы [других слов?]…» («Логологические фрагменты». N 32. II, S. 533).

Если слова отпущены на свободу, то не нужен более и заранее продуманный план, т. е. собственно dispositio. Критика самого принципа плана особенно ясно звучит у Жубера: «Сделать заранее точный и детальный план – значит лишить свой ум всех удовольствий неожиданности и новизны при создании произведения» (6 августа 1798. I, p. 247). План исключает радости эвристики. Жубер предлагает даже проделать эксперимент и изменить порядок частей в уже

созданных произведениях – по его мнению, любой произвольное изменение порядка не лишит их красоты: «Расчлените превосходную поэму; разъедините в ней все выражения и сделайте из них груду (amas), хаос. Дайте этот хаос посредственному писателю, чтобы он в нем разобрался, и скажите ему, чтобы он создал из этих разрозненных частиц некий мир, некое произведение по своей прихоти; если он ничего не добавит от себя, то он не сможет создать нечто такое, что не доставляло бы удовольствие. Так и с прекрасной речью: меняйте в ней порядок мыслей, ставьте результаты перед причинами, последующее перед тем, что должно предшествовать; разрушайте, ломайте как угодно; в этих переставленных материалах (matériaux renversés) всегда найдется нечто, что задержит и удовлетворит взгляд наблюдателя» (записи 1779-1783. I, p. 89).

К принципу соединения / сцепления Жубер относится крайне подозрительно; слова, мысли и идеи, упорядоченные в «цепочку», теряют свободу, красоту, меркнут, «сплющиваются», как говорит он в вышецитированной записи о «самых прекрасных звуках, самых прекрасных словах». Вообще слово «enchaînement» у него, похоже, нередко наделяется негативным смыслом – например, во фрагменте, где говорится «о мнениях, которые возникают лишь из сцепления (enchaînement). Опасаться воздействия сцепления наших идей на свободу нашего собственного духа» (19 марта 1802. I, p. 456).

Но в чем тогда, собственно, состоит тот другой порядок, при котором каждая «мысль» сохраняет свою независимость, оставаясь как бы отпущенной на свободу, – в чем принцип этого демократического порядка? Новалис, много размышляющей над темой «другой» связи, пишет о неком «чудесном романтическом порядке» (wunderbare romantische Ordnung), образцом которого служит «Вильгельм Мейстер»: в нем господствует музыка – «акценты не логические, но (метрические) и мелодические», а отсюда и возникает такой «порядок», который «не обращает внимания на ранг и достоинство, первость и последнесть (Erstheit und Letztheit), великость и малость» («Всеобщий черновик». N 445. III, S. 326).

Противопоставление логического и мелодического у Новалиса находит параллель у Жубера. Он противопоставляет «связь посредством гармонии» и связь «звеньев цепи», которая мыслится, видимо, как механическая и линейная: «Нужно, чтобы мысли следовали друг за другом (s'entresuivent) и связывались как звуки в музыке, посредством единственного присущего им соотношения (rapport) – гармонии, – а не как звенья цепи…» (23 февраля 1802. I, p. 451).

Находя в музыкальном/мелодическом модель некой свободной,

алогической связи, ни Новалис, ни Жубер не учитывают то обстоятельство, что музыка обладает своей логикой и не менее обязательными формами связи, чем dispositio риторически выстроенного текста. Музыка дает им образ свободной ассоциативности или даже непредсказуемой последовательности элементов, где царит волшебная игра случая. Для обоих самой совершенной музыкой оказывается музыка эоловой арфы, которая и в самом деле была вполне бессвязной. Жубер и Новалис находят в этой бессвязности эстетический идеал: «Сказка, собственно говоря, подобна образу из сновидения (wie ein Traumbild) – она бессвязна (ohne Zusammenhang) – ансамбль удивительных вещей и событий – например, музыкальная фантазия – гармонические чередования эоловой арфы – сама природа» («Всеобщий черновик». N 986. III, S. 454); «Звуки эоловой арфы (или лиры). Они не связаны, но очаровательны» (30 октября 1818. II, p. 570).

Музыка, звуки эоловой арфы, но также сновидение с его произвольными внутренними ассоциациями, игра случая – вот модели «чудесного романтического порядка», освящающего принцип свободной, непредрешенной, «потенцированной» связи элементов внутри целого. О сновидении и о случае пишет Новалис, трактуя и то и другое как модели особого композиционного порядка, отрицающего привычную связность мыслей: «Повествования бессвязные, но все же с ассоциациями, как сны. Стихотворения – просто благозвучные и полные красивых слов – но без всякого смысла и связи, – лишь отдельные строфы понятны, – они должны [быть] как обломки различных предметов...» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 113. III, S. 572); «Поэт использует вещи и слова как *клавиши*, и вся поэзия основана на активной ассоциации идей – на самостоятельной, преднамеренной, идеальной *производительности случая* (*Zufallproduktion)* – (случайное – свободное сцепление)…» («Всеобщий черновик». N 953. III, S. 451).

«Случай», включенный в поэзию на правах «производительной» силы, представляет собой мощное орудие комбинаторной эвристики: он позволяет поэту искать и находить все новые «ассоциации идей» – ассоциации, которые, даже будучи найденными, в силу своей случайной, вероятностной природы останутся все-таки свободными, лишь потенцированными, отменимыми.

Незавершенное как предмет и орудие понимания

Риторика принимала незавершенность лишь как частный эффект, применимый в таких фигурах, как эллипс или апосиопесис. При этом *синтаксическая незавершенность* (например, обрывание

речи в апосиопесисе, как в примере, приводимом у Квинтилиана: «Коминий же... Однако простите меня, судьи» – «Воспитание оратора», IX, 2, 55), не означала *смысловой незавершенности*: оратор посредством даже и формально неполного высказывания должен был вполне определенно выразить свою конкретную волю, показать «некое чувство или гнев» (Квинтилиан, «Воспитание оратора», IX, 2, 54-55). Недостаточная выраженность этой воли трактовалась как порок речи.

И Новалис, и Жубер оправдывают именно *смысловую незавершенность* (неполноту, незаконченность). Однако мотивация этого оправдания у них разная. У Новалиса неполнота нужна для работы познающей *мысли*: «Только незавершенное может быть понято – может вести нас дальше. Завершенным можно лишь наслаждаться. Если мы хотим понимать природу, то мы должны позиционировать ее как незавершенную (als unvollständig setzen), чтобы таким образом достичь неизвестного дополняющего звена (Wechselgliede). Всякое определение относительно» («Логологические фрагменты». N 151. II, S. 559).

Иначе говоря: «незавершенность» природы требует от нас такой же незавершенной мысли – мысли, которая осознавала бы относительность и неполноту своих определений, что и позволило бы ей постоянно двигаться дальше, ко все новым «неизвестным звеньям» природы. Понятно, что наиболее естественной формой такой мысли и был бы фрагмент, выступающий как эвристическое орудие, – орудие поиска этих самых «неизвестных звеньев»; орудие понимания.

У Жубера неполнота требуется для работы проникающего в эстетический объект *воображения*. Если для Новалиса завершенное «плохо» тем, что посредством него нельзя *понимать* природу (а можно ею только «наслаждаться»), то для Жубера его недостаток состоит в том, что воображению читателя в завершенное трудно (если не невозможно) «войти»: «То, что так завершено (achevé), так точно выражено и, одним словом, так совершенно (parfait), обладает формой столь определенной и твердой (solide), что воображение читателя, которому нечего здесь делать и не на что воздействовать, не проявляет себя в качестве памяти, чтобы присвоить себе это [произведение] и удержать его. Воспоминание о нем [произведении] оставляют перед собой, чтобы им восхищаться, но за пределами себя (hors de soi). Им бывают поражены, но не проникнуты (pénétré). В нем нет ничего текучего (fluide) или мягкого…» (17 апреля 1799. I, p. 291).

В тексте должны быть пустóты и разрывы, которые оставили

бы место воображению читателя. Это означает, что выражение не должно быть полным и завершенным – как, впрочем, не может быть и полного понимания: «Удовлетворившись пониманием наполовину (de comprendre à demi), удовлетворишься и выражением наполовину (exprimer à demi), и тогда пишешь легко» (22 ноября 1805. II, p. 81).

В другом фрагменте Жубер противопоставляет «непрерывный стиль» (style continu) и саму природу души, которая не знает непрерывности: «Непрерывный стиль (…) естественен лишь для человека, который держит перо и который пишет для других. В душе же – всё набросок (jet), всё разрыв. Она понимает себя с полуслова» (14 августа 1804. I, p. 647). Но с полуслова должен понимать и идеальный жуберовский читатель – с тем учетом, что понимание Жуберу представляется вхождением воображения в пусто́ты, оставленные в тексте автором. Разумеется, фрагмент – тот жанр, в котором проще всего пригласить читателя войти в пусто́ты текста.

Итак, апология незавершенности / неполноты у Новалиса и Жубера проводится по разным основаниям. Для Новалиса незавершенность – *орудие* мыслительного поиска; для Жубера оно – прежде всего идеальный *предмет* для эстетического восприятия, которое, по Жуберу, немыслимо без воображения. Однако в обоих случаях завершенность предстает «недостатком», а точнее – препятствием: у Новалиса она мешает проникновению мысли в процессы природы, у Жубера – вхождению читательского воображения в текст. В обоих случаях именно фрагмент и фрагментарность – наилучший способ снять это препятствие.

Пересмотр категории нахождения: от известного к неизвестному

Хотя в риторике обсуждаемый предмет и преподносится как dubium – сомнительный, нуждающийся в обсуждении и прояснении, эта «сомнительность» существует лишь для аудитории: оратору с самого начала *всё ясно* – ему остается лишь пролить эту ясность и в душу слушателя. Соответственно, и риторическое «нахождение» (inventio) означает лишь поиск приемов убеждения, но не чего-то принципиально нового, неизвестного. Все приемы убеждения (энтимемы и прочие аргументы) ни в коей мере не направлены к смыслам, лежащим вне компетенции оратора, которая (в пределах предмета речи) остается всеобъемлющей, как движение приемов остается в кругу предзаданной оратором истины. Так, один из таких приемов, сравнение / аналогия (simile), в трактовке Квинтилиана вовсе не предполагает переход от знакомого к незнакомому,

прояснение неизвестного посредством известного – оба члена сравнения / аналогии должны быть «ясными», хотя и в разной степени: «В этом роде [в сравнении] следует в наибольшей степени следить за тем, чтобы то, что мы вводим сравнением, не было ни темным, ни неизвестным; [но] необходимо, чтобы взятое для прояснения другой вещи было яснее (clarius) самой этой вещи» («Воспитание оратора», VIII, 3, 73-74).

В этом рассуждении Квинтилиана об аналогии речь идет, как видим, о двух степенях ясности, но не о движении от ясного к совсем неясному – к неизвестному. Совсем иначе понимает аналогию Новалис: «Аналогический анализ (анализ – искусство из знакомого находить незнакомое). Аналогические приравнивания – и задачи» («Всеобщий черновик». N 98. III, S. 259).

Из этого краткого фрагмента можно понять, что аналогия (квинтилиановское simile) теперь служит не прояснению ясного посредством еще более ясного, но настоящей эвристике – нахождению «незнакомого» посредством некоего «аналогического анализа». Формулу «от известного к неизвестному» Новалис повторяет во фрагментах многократно, связывая ее и с математическим анализом (как «искусством из известных данных находит неизвестные звенья» – «Всеобщий черновик». N 566. III, S. 364), и с силлогистикой («неизвестные, отсутствующие звенья находят посредством *силлогистики* – комбинаторных операций с наличествующими звеньями» – «Всеобщий черновик». N 648. III, S. 387), и, наконец, – с поэтом, который «из известного находит неизвестное» («Всеобщий черновик». N 501. III, S. 351). Метод эвристической комбинаторики связывает поэта с мыслителем и даже с логиком.

Та же эвристическая установка ясно проявлена и во фрагментах Жубера, говорящего, в предельно общем смысле, о необходимости «всегда связывать неизвестные вещи с известными» («Toujours lier les choses inconnues aux connues» – 28 января 1791. I, p. 131). Переход от известного к неизвестному в доказательстве – модель для другого перехода (в неких, не названных Жубером «операциях» – возможно, в операциях воображения?), от существующего к желаемому: «Как в доказательствах переходят от известного к неизвестному, так в этих операциях нужно переходить от существующего к тому, что ты хочешь чтобы стало» (ноябрь-декабрь 1793. I, p. 150). И в «повествовании (например, в истории etc.)» нравится именно то, что читатель «постоянно переходит от известного к неизвестному…» (13 апреля 1798. I, p. 240).

Само словесное выражение предстает у Жубера эвристическим процессом, в котором традиционная последовательность ритори-

ческих стадий оказывается перевернутой: не мысли предшествуют словам, но наоборот, слова – мыслям: «…Лишь когда ищешь слова – находишь мысли» (28 февраля 1799. I, p. 282).

Категория поиска распространена здесь на весь процесс творческого письма: искать следует и слова, и мысли. Риторическое нахождение, в классической риторике четко ограниченное в своих правах, у романтиков перерастает в тотальный поиск, в письмо как эвристику. Посмотрим теперь, какова техника этого поиска, какие приемы используют романтики, чтобы найти мысль, в самом эвристическом своем жанре – фрагменте.

ПРАКТИКА РОМАНТИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ: РИТОРИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ В ЭВРИСТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ

Итак, риторика в романтическом фрагменте, казалось бы, умирает. Тем не менее, мы находим во фрагментах романтиков множество приемов (аргументативных ходов, тропов, фигур), имеющих несомненно риторический генезис. Это обстоятельство дает нам основание рассматривать фрагмент в контексте именно риторической (а, скажем, не философской) традиции.

Риторика мертва – да здравствует риторика? В известном смысле да; и поэтому не вполне справедливо говорить об «отходе от риторической культуры» как главном факторе, определившем «философский стиль романтиков»[181]. Произошел не разрыв с риторикой, но скорее ее ревизия. Риторический аппарат продолжает существовать – хотя и в совершенно ином качестве, в иной функции. Так, тропы и фигуры, которые в риторике на стадии elocutio «одевали» готовую мысль, сформированную на предшествующей стадии inventio, теперь используются в эвристической функции – для поиска и порождения мысли.

Больше не предполагается, что готовая мысль пребывает в некой кладовой идей, в «copia rerum», откуда ее можно извлечь, если правильно определить место ее нахождения. Мысль теперь не существует заранее, она пред-стоит, рождается из словесного движения, из игры вариантов в словесной комбинаторике. Тропы и фигуры теперь – главные орудия игры, порождающей мысль. А если говорить о композиции фрагмента, отдельная риторическая операция теперь нередко становится конструктивным принципом (здесь нам кажется уместным этот формалистский термин), полностью определяющим его структуру. Таким образом, риторический прием получает две функции, которые не были ему свойственны в риторике, – эвристическую и композиционную.

Риторическая фигура как орудие нахождения мысли: антиметабола

Из богатого арсенала фигур и тропов, используемых в романтическом фрагменте как эвристические инструменты, мы рассмотрим одну лишь антиметаболу.

Антиметабола (в латинской терминологии также commutatio) относится к числу т. н. фигур мысли (figurae sententiae): согласно определению Генриха Лаусберга, commutatio «состоит в противопоставлении мысли и ее обращения, достигаемого повторением двух корней, причем в повторении корни обмениваются синтаксическими функциями»[182]. Если повторяющиеся слова обозначить как *a* и *b*, а синтаксические функции – как *x* и *y*, то commutatio можно представить следующей схемой:

a^x b^y / a^y b^x

Простейший пример, приводимый уже в римской «Риторике к Гереннию»: «есть нужно, чтобы ты жил, а не жить, чтобы ты ел». Само же commutatio этот трактат определяет так: «Commutatio возникает, когда два различающиеся [по смыслу] предложения вследствие перестановки (trajectio) приобретают такой вид, что второе становится обратным (contraria) первому» (IV, 39). Другой пример, приводимый тут же: «Стихотворение должно быть говорящей картиной, картина – молчащим стихотворением (poëma loquens pictura, pictura tacitum poëma debet esse)».

Исидор Севильский дает этой фигуре следующее определение: «Антиметабола есть перестановка слов, которая, вследствие изменения порядка [слов], порождает противоположный смысл (antimetabole est conversio verborum, quae ordine mutato contrarium efficit sensum)» («Этимологии», II, 21, 13).

Новалис обнаруживает исключительное пристрастие к этой фигуре; реже, но также весьма интенсивно, ею пользуется Жубер. Среди фрагментов и того, и другого, есть такие, которые полностью состоят из антиметаболы, сводятся к ней: «Тон ко всякому образу – образ ко всякому тону (Ton zu jeder Gestalt – Gestalt zu jedem Ton)» (Новалис, «Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 563. III, S. 651)[183]; «Республика – единственное лечебное средство от болезней монархии, и монархия – единственное лечебное средство от болезней республики (La république est le seul remède aux maux de la monarchie, et la monarchie le seul remède aux maux de la république)» (Жубер. 17 ноября 1791. I, p. 134).

Уже эти примеры показывают, что в малом объеме фрагмента антиметабола становится чем-то бóльшим, чем просто риторическим приемом[184]: она способна организовывать весь фрагмент, ста-

новясь его конструктивным принципом. Меняется и ее функция: она служит уже не украшающей модификации мысли, в целом уже готовой, но орудием поиска мысли неготовой, пред-стоящей. Конечно, антиметаболу нетрудно найти и в классическом афоризме и максиме; однако в романтическом фрагменте она создает не окончательный завершенный смысл, но некую мыслительную ситуацию, которая вызывает вопрос и желание двигаться дальше – к новой мысли, которая маячит где-то на горизонте. Вышеприведенный фрагмент Новалиса указывает нам путь дальше – к идее образности музыки или к идее музыкальности всякого искусства? В чем смысл парадоксального афоризма Жубера о «взаимодополняемости» республики и монархии? Мы можем лишь додумывать смысл, который в самом фрагменте лишь потенцирован (если вновь воспользоваться любимым термином йенцев).

Посмотрим, как антиметабола «ищет мысль» во фрагментах Новалиса. Мы можем выделить здесь несколько путей поиска. Как мне кажется, наиболее типичен случай, когда антиметабола поддерживает и развивает одно из базовых представлений Новалиса – о рождении в будущем некоего «союза вещей», добровольного и сознательного. Вещи (в широком смысле, включающем и процессы, состояния и т. п.) в прошлом образовывали единство, потом были разделены, но теперь вновь должны соединиться – однако уже не в примитивной смешанности, но в рефлексивном и сознательном союзе. Антиметабола оказывается здесь чрезвычайно кстати: ведь она соединяет сущности в зеркально симметричном соотношении, сохраняя вместе с тем их самоценность.

Процитируем фрагмент, где обсуждается единство знания и действия.

«Первоначально *знание* и *действие перемешаны* (*Wissen* und *Tun vermischt*) – затем они разделяются, и в конечном итоге они должны снова объединиться (*vereinigt*), сотрудничая, гармонично, но не *смешаться*.

Человек должен *одновременно* знать и делать, во взаимном отношении – знать, как и что он делает, делать, как и что он знает (wissen, wie und was man tut, tun, wie und was man weiss)» («Всеобщий черновик». N 49. III, S. 246).

Знание и действие должны соединиться – но не смешаться («vermischt» и «vereinigt» четко противопоставлены). Эту идею любовного и гармоничного союза, в котором каждая сущность и сохраняет свою самоценность, и не может существовать без своей «половины», выражает антиметабола, появляющаяся в конце. Как, однако, это соединение реализовать? За порог этого естественно

возникающего вопроса фрагмент не выходит: антиметабола находит мысль, но не завершает ее, а скорее указывает ей путь дальнейшего движения.

Тот же прием мы обнаруживаем в парадоксальном фрагменте, где говорится о таком же добровольном союзе природы и искусства. В заголовке фрагмента отмечена его принадлежность к «учению о будущем» (Zukunftslehre), где и осуществится этот союз.

«Природа станет моральной – когда она из *истинной любви* к искусству – посвятит себя искусству – будет делать, что искусство пожелает, – искусство [станет моральным? – А. М.] – когда оно из истинной любви к природе – будет жить ради природы и работать вслед за природой (Die Natur wird moralisch seyn – wenn sie aus *ächter Liebe* zur Kunst – sich der Kunst hingiebt – thut, was die Kunst will – die Kunst, wenn sie aus ächter Liebe zur Natur – für die Natur lebt, und nach der Natur arbeitet). И природа, и искусство должны действовать одновременно по собственному выбору – ради себя – и по чужому выбору, ради Другого (um des Andern willen). Они должны встречаться в самом себе с Другим и с самим собой в Другом (Sie müssen in sich selbst mit dem Andern und mit sich selbst im Andern zusammentreffen)…» («Всеобщий черновик». N 78. III, S. 253).

Идея добровольного («по собственному выбору») союза природы и искусства выражена (а точнее сказать – найдена) здесь посредством двух антиметабол: «Природа … из истинной любви к искусству – искусство … из истинной любви к природе»; «в самом себе с Другим – с самим собой в Другом».

Точно так же, посредством антиметаболы, «находится» союз души и духа: «…Душа – это прикладной, *нечистый*, смешанный (vermischter), *практический* дух. Дух – это *теоретическая душа*. Душа, как душа, должна *стать* духом – или, quod idem, – дух, как *дух*, [должен стать] душой (Die Seele *soll* als Seele Geist werden – oder quod idem est – der Geist, als *Geist*, Seele)» («Всеобщий черновик». N 296. III, S. 293).

Как и в вышеприведенном фрагменте о знании и действии, «смешанность» трактуется как признак первоначального несовершенного состояния; чаемое же состояние – *добровольное* взаимопревращение души и духа, при котором каждая из этих сущностей, став другим, все-таки остается и самой собой (что подчеркнуто оборотами: «душа, как душа…», «дух, как дух…»).

Антиметабола помогает «найти» и взаимопревращение абстрактного и чувственного («абстрактное должно стать чувственным, чувственное – абстрактным…» – «Всеобщий черновик». N 331. III, S. 299), тела и души («Тело должно стать душой – душа телом, одно

через другое – и тем самым оба выиграют» – Там же. N 505. III, S. 352), красоты и добра («...Красота должна быть неотделимым симптомом – внешним признаком добра. Красота должна необходимым образом одновременно *символизировать* и *сигнализировать* [*signalisieren*] добро – а добро красоту» – Там же. N 690. III, S. 399-400).

Вторая половина антиметаболы у Новалиса нередко заменяется выражением «и наоборот» (und umgekehrt) – одним из любимейших в его лексиконе. В таких случаях антиметабола принимает сокращенный вид – как во фрагменте, «находящем» идею взаимодополняющего союза чуда и природного факта: «Чудо находится в чередовании с закономерными природными воздействиями: они ограничивают друг друга и вместе составляют целое. Они объединены (vereinigt), взаимоотменяя друг друга. Нет чуда без естественного события, и наоборот (Kein Wunder ohne Naturbegebenheit und umgekehrt)» («Цветочная пыльца». N 12. II, S. 417).

И в последнем фрагменте антиметабола, хотя и сокращенная, служит нахождению некоего высшего состояния – «взаимоуважительного» союза противоположностей, составляющих единство, но не безразлично смешанных.

Мы видим, как антиметабола фактически творит новые ситуации, в которых вещи, всегда считавшиеся противоположными (чудо и естественный факт, природа и искусство и т. п.), вступают в «союз». В некоторых фрагментах антиметабола точно так же творит новые вещи – сущности, которые прежде, до Новалиса, были невозможны. Так, во фрагменте, где говорится о возможности «самыми различными способами модифицировать» «фантазию, разум, память и т. д.», постулировано существование таких прежде не мыслимых вещей, как «фантастический разум – разумная фантазия… (es gibt einen phantastischen Verstand – eine verständige Phantasie)» («Философские штудии 1795-1796 гг.». N 663. II, S. 296). Нетрудно заметить что порождены (или найдены) эти новые способности человеческой души посредством антиметаболы.

В политическом учении Новалиса тем же способом порождается немыслимое государственное устройство – монархическая республика или республиканская монархия: «Скоро придет время, когда воцарится всеобщее убеждение, что ни один король не может существовать без республики и ни одна республика – без короля (kein König ohne Republik und keine Republik ohne König bestehn könne); что то и другое так же неразделимы, как тело и душа… Подлинный король будет республикой, подлинная республика – королем (Der echte König wird Republik, die echte Republik König sein)» («Вера и

любовь», 1798. N 22. II, S. 490).

Эти новые и парадоксальные ситуации и вещи создаются и/или находятся особой способностью – «гением» как «синтезирующим принципом». Однако и его работу и технику Новалис передает посредством антиметабол: «…Гений делает невозможное возможным – возможное невозможным – незнакомое знакомым – знакомое незнакомым и т. п. (das Genie macht das Unmögliche möglich – das Mögliche unmöglich – das Unbekannte Bekannt – das Bekannte Unbekannt etc.)» («Фрейбергские естественнонаучные штудии», 1798-1799. III, S. 168).

В некоторых фрагментах антиметабола служит не установлению «союза» между вещами и понятиями (этот «союз», как мы видели, нередко переходит во взаимопревращение), но скорее их разграничивающему определению. Этой процедуре подвергаются пары понятий – такие, как, например, мужское / женское, индивидуум / общество. Их разграничение у Новалиса сопровождается установлением между элементами пары своего рода зеркальной симметрии. Во фрагментах, где рассматриваются и определяются подобные пары, Новалис преследует двойную цель: он стремится одновременно и разделить пару, дав отдельное определение каждому из ее элементов, и связать эти элементы отношением взаимодополнительности. Для такой процедуры антиметабола с ее зеркальной симметрией оказывается в высшей степени подходящим приемом.

Посмотрим на два фрагмента, где антиметабола «находит» различение между мужчиной и женщиной. «Мужчина должен превращать свои чувства в понятия, а женщина – свои понятия в чувства (Der Mann muss seine Empfindungen in Begriffe, das Weib ihre Begriffe in Empfindungen verwandeln)»; «Мужчина может желать *чувственного* в *разумной* форме, женщина – *разумного* в *чувственной* форме (Der Mann darf *das Sinnliche* in *vernünftiger* Form, die Frau *das Vernünftige* in *sinnlicher* Form begehren)» («Философский штудии 1795-1796 гг.». NN 519, 577. II, S. 261, 275).

Мужское и женское здесь разделено – но и связано зеркальной симметрией процессов, которые мужчина и женщина выполняют «наоборот» по отношению друг к другу. Мужчина и женщина производят операции с одними и теми же элементами (чувства, понятия), но мужской вариант операций – зеркальное отображение женского, и наоборот. Разделенные сущности остаются связанными отношением зеркальной взаимодополнительности.

Сходным образом «различаются» мир и возлюбленная: «То, что человек любит, он находит повсюду и всюду видит сходства. Чем больше любовь, тем шире и многообразней этот уподобленный мир

(diese ähnliche Welt). Моя возлюбленная – аббревиатура универсума, универсум – элонгатура моей возлюбленной (Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten)…» («Вера и любовь». N 4. II, S. 485). Антиметабола служит различению – но в то же время и установлению отношения взаимодополнительности между миром и возлюбленной, полученного зеркально разнонаправленными действиями расширения («элонгатуры») и сжатия («аббревиатуры»).

Аналогичную технику Новалис применяет в «различении» общества и человека («Общество – не что иное, как […] неделимая мыслящая и чувствующая личность. Всякий человек – маленькое общество» – «Цветочная пыльца». N 44. II, S. 431), времени и пространства («Время – это *внутреннее пространство*; пространство – *внешнее время* [Zeit ist *innerer Raum* – Raum ist *äußere Zeit*]» – «Всеобщий черновик». N 991. III, S. 455), а также в довольно замысловатом «различении» растений и животных: «…Может, растения должны быть продуктом женской природы и мужского духа (die Produkte der weiblichen Natur und d[es] männlichen Geistes) – и животные продуктом *мужской* природы и *женского духа*?…» (Там же. N 81. III, S. 255).

Осью симметрии в подобных зеркально симметричных конструкциях может служить некое действие (процесс, событие). Во фрагменте, устанавливающем симметрию между «духом» (в смысле бестелесного существа) и «человеком», такой осью служит смерть: «Когда *дух* умирает – он становится человеком. Когда человек умирает, он становится *духом*… (Wenn ein *Geist* stirbt – wird er Mensch. Wenn d[er] Mensch stirbt, wird er *Geist*)» (««Фрейбергские естественнонаучные штудии». III, S. 98). В другом фрагменте осью антиметаболы служит глагол «превращать», а темой – любовь Новалиса к Софи: «…Чем больше человек может сделать с немногим – тем больше он сможет сделать со многим. Если человек умеет *любить одно* – он сумеет, наилучшим образом, любить всё. Искусство, всё *превращать в Софи* – или наоборот (Kunst, alles *in Sofien zu verwandeln* – oder umgekehrt)» («Всеобщий черновик». N 723. III, S. 408). Под «наоборот» имеется в виду, конечно, искусство превращать Софи во «всё».

Мышление Новалиса, в целом «соединительное» и консолидирующее, направленное на установление симметрий, соответствий, тождеств, «союзов», редко, как мне кажется, пользуется тем, что Л. В. Пумпянский назвал «суждением разделительным» как «наиболее типичным для классицизма»[185]. И все же изредка у Новалиса встречаются антиметаболы, в которые введен оператор отрицания,

придающий фрагменту отчетливо разделительный смысл. Таков, например, фрагмент, в котором Новалис говорит о независимости законченного произведения искусства от его творца. В момент завершения оно становится чем-то бóльшим, чем его творец, который оказывается всего лишь «бессознательным (unwissend) органом и собственностью некой высшей силы». Завершается фрагмент разделительной антиметаболой с оператором *«не»*: «Художник принадлежит произведению, а не произведение – художнику (Der Künstler gehört dem Werke und nicht das Werk dem Künstler)» («Всеобщий черновик». N 737. III, S. 411).

В другом фрагменте, где Новалис критикует гётевского «Вильгельма Мейстера», антиметабола с оператором отрицания принимает характер почти что эпиграммы: «…Он [Гёте] превратил муз в комедианток, вместо того чтобы превратить комедианток в муз (Er macht die Musen zu Komödiantinnen, anstatt die Komödiantinnen zu Musen zu machen)» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 536. III, S. 647).

Жубер также (хотя и не с такой интенсивностью) пользуется антиметаболой как конструктивным принципом фрагмента и вместе с тем эвристическим орудием. Однако мы едва ли найдем у него антиметаболу, доводящую «союз вещей» до парадоксального отождествления противоположностей. Усвоивший не только философию Платона, но и плоды европейской риторической традиции (от прекрасно известной ему латинской поэзии до французского классицизма), он питает явную склонность именно к «разделительному суждению»: distinctio – его подлинная стихия. Различие в использовании антиметаболы между Новалисом и Жубером особенно ощутимо там, где их фрагменты тематически сходны, как в вышеприведенных фрагментах о республике и монархии. Если у Новалиса антиметабола парадоксально сливает воедино эти два политических устройства, то Жубер трактует их как разделенные, хотя и взаимодополняющие: монархия врачует зло республики, и наоборот.

Как и Новалис, Жубер соединяет в антиметаболе понятия индивидуума и общества, однако использует эту конструкцию для различения морали и метафизики: «В морали (…) индивидуум создан для общества. Но в метафизике (…) общество создано для индивидуумов (En morale […] l'individu est fait pour la société. Mais en métaphysique […] la société est faite pour les individus)» (25 марта 1802. I, p. 458). В другом фрагменте различается «большинство» (по сути, толпа) и «лучшие люди»: «У большинства людей можно упорядочить их душу, лишь упорядочив их жизнь (on ne peut régler

leur âme qu'en reglant leur vie); но у лучших – можно упорядочить их жизнь, лишь упорядочив их душу, их мысли (on ne peut régler leur vie qu'en reglant leur âme, leurs pensées)» (16 октября 1799. I, p. 308).

Подобное distinctio (к которому, как мы видели, обращается порой и Новалис) мы обнаруживаем во фрагменте, где Жубер развивает свою любимую идею о способности воображения находить в художественных произведениях «пустоты» и «входить» в них, заполняя их собственными смыслами: «Есть картины, которые входят в воображение (Il y a des tableaux qui entrent dans l'imagination); и есть такие, о которых можно сказать, что воображение входит внутрь [их] (l'imagination entre dedans). Подобно тому как есть такие предметы, которые, так сказать, входят в глаза (des objets qui entrent pour ainsi dire dans les yeux), и иные, в которые взгляды входят (où les regards entrent), любят в них проникать» (12 февраля 1798. I, p. 237). В этом различении двух типов картин «разделительное суждение» поставлено на службу романтическому представлению об участии воображения в конструировании эстетического объекта.

Есть у Жубера и фрагменты, где антиметабола служит не разделению, но взаимодополнению начал (как чаще всего происходит у Новалиса). В метафизике взаимодополняют друг друга абстракции и метафоры: «Метафизика может жить лишь абстракциями и метафорами, и метафоры ей не менее нужны, чем абстракции. Обращайтесь к абстракции, когда у вас нет метафоры, и к метафоре, когда вам не хватает абстракции (Ayez recours à l'abstraction quand la métaphore vous manque et à la métaphore quand l'abstraction est en défaut)» (19 ноября 1800. I, p. 398).

Зрение предстает у Жубера составленным из двух направленных друг к другу и взаимодополняющих движений света, и это представление также передано антиметаболой: «Зрение возникает из соединения двух светов (concours de deux lumières)… И если предметы испускают лучи навстречу нам, мы испускаем лучи навстречу предметам (Et si les objets rayonnennt vers nous, nous rayonnons vers les objets)» (16 марта 1801. I, p. 406).

Заканчивая разговор об антиметаболе у Жубера, отметим, что иногда в ней парно соединяются – как дополняющие или потенциально заменяющие друг друга – его любимые слова и понятия, определяющие для Жубера высшую степень эстетического качества или истинности. Свет и покой: «Свет или покой (la lumière ou le repos), во всех науках и размышлениях, – единственная цель, где следует остановиться. Но покой здесь часто должен заменять свет,

а свет – покой» (12 февраля 1804. I, p. 606). Звучность и ясность: «Подобно тому как все звучное (tout ce qui est sonore), как кажется, обладает некой ясностью (clarté), так и все слова, имеющие ясный смысл, обладают неким родом звучания (semblent avoir une espèce de son)». В последнем примере, связав антиметаболой свет и звук, Жубер тут же дополняет ее столь любимым им разделительным суждением: «Но различайте ясное (clair) и то, что всего лишь доступно пониманию (intelligible)» (22 апреля 1805. II, p. 49).

Нахождение мыслей в «общих местах»: романтическая ревизия риторической техники

Общие места (les lieux communs) –
поистине места, ибо всё должно в них поместиться.
Жубер (9 ноября 1818. II, p. 574).

В предыдущем разделе я пытался показать (на примере лишь одной, но очень распространенной у романтиков фигуры мысли), что романтический фрагмент сохраняет риторический аппарат, используя его, однако, в ином качестве: не для украшения мысли, но для ее изобретения; не в регистре elocutio, но в регистре inventio.

Но ведь риторика обладала и собственным алгоритмом нахождения мысли, который был разработан в учении о так называемых общих местах – loci communes. Общие места, в которых, по словам Квинтилиана, «лежат аргументы» (они суть «sedes argumentorum» – «Воспитание оратора», V, 10, 20) и откуда последние и должны извлекаться, представляют собой либо некие обширные понятийно-предметные области, либо типовые, широко применимые мыслительные приемы. К первому типу относятся такие общие места, как «a persona» (различия людей в происхождении, поле, национальности, нравах; так, «из нрава» можно вывести аргумент «если ты скуп, то мог и украсть») или «a tempore» (так, судебному оратору предлагалось извлечь аргументы из времени совершения преступления; ведь убийство ночью и убийство днем – по сути, разные преступления: первое – тайное, второе – открытое). Второй тип представлен такими общеупотребительными мыслительными ходами, как «от сходного» (a simili), «от обратного» (a contrario), «от сравнения» (a comparatione). Иначе говоря: оратор приводил развернутые аналогии, антитезы, сравнения.

Сохраняется ли в романтическом мышлении принцип извлечения мыслей из общих мест? Если понимать под locus communis некий повторяющийся излюбленный мыслительный ход, как связан-

ный с определенной предметной сферой, так и независимый от таковой (как в риторике вполне независим от предметной конкретики и общеприменим, например, locus a contrario), то можно уверенно утверждать: да, романтики тоже используют технику общих мест. И у Новалиса, и у Жубера мы обнаруживаем повторяющиеся мыслительные ходы, применяемые ими к разным ситуациям и порождающие разные, но сходные по своей внутренней структуре идеи.

И в то же время нельзя не заметить, что техника общих мест полностью перенаправлена романтиками на достижение иной цели, нежели известная классической риторике цель нахождения готовых аргументов. Аргументы в риторике трактованы как *уже готовые* мысли, которые *уже лежат* в общих местах, – их нужно лишь оттуда извлечь. Квинтилиан сравнивает ритора с охотником: как последний должен заранее знать, где какая дичь или зверь обитает, так и оратор должен знать, в каком месте какие аргументы следует искать. Иначе говоря: оратор *заранее знает*, где какие мысли «лежат». Но этого совершенно не ведает автор романтического фрагмента: «стреляя» из своего текста, как из ружья, в «лес аргументов», он не знает, какая дичь станет его добычей – как и не уверен он в том, что охота окончится удачей.

Более того: идея, которую «ищет» романтик, не существует до того момента, когда она будет найдена – а вернее, изобретена. Собственно, и в самом фрагменте, будучи уже вроде бы изобретенной, она сохраняет потенцированность: скорее пред-стоит, нежели дана; скорее вызывает новые вопросы, нежели оставляет полную ясность. Эта идея – парадоксальная, проблематичная, гипотетическая – была бы совершенно чужда «классическому» риторическому мышлению: нормальный, цицероновско-квинтилиановский оратор скорее отбросил бы ее как негодную для целей убеждения.

Ниже мы приведем примеры романтической работы с тремя общими местами. Первые два общих места представляют собой обширные тематические области – временных и причинных отношений; третье – типовой мыслительный ход. Все эти места были хорошо известны и в классической риторике, и в литературной традиции, на нее ориентированной. Все они востребованы и в романтическом фрагменте – и все становятся источником совершенно новых идей, которые едва ли были бы приняты доромантическим мышлением.

Locus a tempore, или мышление временем

Время для риторики – одно из «мест, где лежат аргументы». Из области времени извлекались идеи, позволявшие судебному орато-

ру – придать речи убедительность, а поэту – выстроить полноценное «лирическое рассуждение». Какие же идеи извлекались из locus a tempore? Немецкий поэтолог эпохи барокко, Иоганн Кристоф Меннлинг, объясняя, как надо сочинять «Оду с пожеланиями счастья на новый год», рекомендует поэту для начала оды обратиться к argumentum a tempore. «Tempus» дает автору три идеи. Из praeteritum (прошедшее время) выводится рассуждение о том, «какую Бог нам оказал милость»; из praesens (настоящее время) – мысль о том, «что мы входим в новое время». Наконец, futurum приносит мысль, что «мы должны восславлять Бога и жить еще благочестивее»[186]. Другой барочный поэтолог, Эмануэле Тезауро, в знаменитом рассуждении о том, как расширить простую метафору «луга смеются», извлекает «из времени» «предшествовавшие и сопутствующие обстоятельства» пресловутого «смеха лугов»[187].

Романтический фрагмент также нередко оказывается построен на идее, извлеченной из места «a tempore». Однако эта идея совсем не похожа на риторический аргумент, извлеченный оттуда же: аргумент «убедителен» – романтическая идея нередко парадоксальна и совершенно не пригодна для убеждения; аргумент вносит новые смысловые оттенки в уже существующую, готовую ситуацию – идея романтика конструирует ситуацию принципиально новую и нередко утопическую, которая как бы стоит на пороге мира, пред-стоит ему. Наконец, ритор из места «a tempore» извлекает общезначимые аргументы – каждый романтик «видит время» по-своему: так, идеи, извлекаемые из locus a tempore Новалисом, соответствуют его личному способу обращаться со временем и использовать его как орудие порождения идей.

Я остановлюсь на трех мыслительных ходах, которые Новалис применяет к locus a tempore, конструируя все новые, но типологически сходные ситуации. Жубер использует такие ходы гораздо реже – но все же несколько параллелей можно привести.

«Пока еще нет…»

«Пока еще нет» – ни мира, ни природы, ни искусства, ни нас самих. Ритор, «извлекший» такой аргумент a tempore, вряд ли имел бы успех. Но для Новалиса это едва ли не основной из его мыслительных ходов: применяя к различным вещам категорию времени, он переносит их из настоящего в будущее. Мир и история, в понимании Новалиса, только начинаются; подлинное учение о мире – это «учение о будущем» (Zukunftslehre). Уже существующие вещи – лишь «зародыши» (Keim, одно из любимых слов Новалиса) подлинных вещей, которые еще не появились в мире. Исключения Но-

валис не делает даже для Бога – как это видно из следующего фрагмента:

«…Душа должна стать духом – тело миром. Мир еще не готов (ist noch nicht fertig) – как и Мировой дух – Бог должен стать Всебогом (Allgott). Из мира – [должно возникнуть] мировое целое (Weltall). Общая физика – [стать] высшей физикой. Человек представляет собой обычную прозу – он должен стать высшей прозой – всеобъемлющей прозой…» («Всеобщий черновик». N 407. III, S. 316-317).

Словесным оператором, часто сопровождающим этот мыслительный ход, становится выражение «[es gibt] noch nicht/keine...» – «пока еще нет…». По мнению Новалиса, пока еще нет физики: «Физика теперь лишь масса – состоит из отдельных масс. Пока еще нет *физики* – есть лишь отдельные физические науки…» («Всеобщий черновик». N 8. III, S. 242). Не обрела подлинной реальности и философия: «…Философия представляет собой как бы субстанцию науки – которую повсюду ищут – которая повсюду присутствует, но никогда еще не являлась ищущему. Однако и она должна появиться в конкретном облике (in concreter Gestalt), как философский камень, и в этом высшая проблема» (Там же. N 343. III, S. 302).

Не существует и книг: «Искусство писать книги еще не изобретено. Но оно вот-вот должно быть изобретено...» («Цветочная пыльца». N 114. II, S. 463). В будущем надлежит создать религию, которая вообще пока не существует: «Пока еще нет никакой религии (Noch ist keine Religion) – Нужно сначала учредить образовательную ложу истинной религии…» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 12. III, S. 557).

Новалис высказывает предположение, что и Священное Писание, ныне существующее, находится пока еще в становлении и должно в будущем стать чем-то более совершенным: «Кто истолкует Библию как нечто завершенное (geschlossen)? Не должна ли Библия быть понята как нечто еще пока растущее (noch im Wachsen)?» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 97. III, S. 569).

Человек в его нынешнем состоянии – лишь зародыш будущего, «Божественное дитя»: «…Мы – Божьи дети, божественные зародыши. Когда-нибудь мы станем тем, чем является наш Отец» («Логологические фрагменты». N 115. II, S. 548). Додумывая образ детей Божиих, Новалис вполне серьезно утверждает: дети дорастут до Отца, человек станет Богом. В другом фрагменте Новалис, развивая ту же мысль, парадоксально сравнит человека с машиной – и выяснится, что настоящая машина тоже пока еще не существует: «…Всякая машина, которая пока что получает жизнь от великого Perpetuo mobili, сама должна стать Perpetuum mobile – всякий чело-

век, который пока что получает жизнь от Бога и через Бога, должен сам стать Богом» («Всеобщий черновик». N 320. III, S. 297).

В будущем – и подлинная жизнь образов, созданных художником. Они пока спят, но должны будут проснуться и ожить: «Всякий художественный образ (künstliche Gestalt) – всякий вымышленный характер обладает в той или иной степени *жизнью* – притязаниями и надеждами жизни. Картинные галереи – это спальни будущего мира. (…) Кто несчастлив в нынешнем мире, кто не находит в нем того, что ищет, – пусть идет в мир книг и художников – в природу – в эту вечную *древность* и *современность* одновременно – и живет в этой Ecclesia pressa лучшего мира. (…) Однажды придет время, когда всякий посвященный лучшего мира увидит, подобно Пигмалиону, как мир, созданный и собранный им вокруг себя, пробудится во славе высшего рассвета и ответит взаимностью на его долгую верность и любовь» («Всеобщий черновик». N 686. III, S. 398).

С появлением «подлинных» вещей – подлинных наук, книг, души, человека и т. п. – некоторые сущности должны из мира исчезнуть, как моменты несовершенства, преодолеваемые в ходе развития. Когда у человека появится подлинное тело, исчезнет сон, потому что настоящее тело не будет в нем нуждаться: «…Органы чувств в строгом смысле слова гораздо *одушевленнее* (*animirter*) прочих органов; все остальное тело должно за ними следовать – и они сами одновременно должны становиться все более одушевленными – и так до бесконечности. Все остальное тело должно также стать *произвольнее*, как и они [органы чувств]. Возможно, теперь из диспропорции органов чувств и прочего тела возникает необходимость *сна*. (…) Изгнание сна. (…) Сон присущ лишь обитателям планет (Planetenbewohnern) – когда-нибудь человек будет постоянно находиться между сном и бодрствованием. Большая часть нашего тела, нашего человеческого существа пока еще спит глубоким сном» («Всеобщий черновик». N 409. III, S. 318-319).

Этот аргумент a tempore, который можно выразить формулой «**А** существует, потому что пока еще нет более совершенного **Б**», проецируется Новалисом и в его политологию. Мы узнаём здесь, что законы существуют лишь потому, что еще не сформировалась «душа государства» или «дух государства» (Staatseele, Staatsgeist): они «сделают все категорически выраженные законы ненужными. Когда все члены [имеются в виду члены общества – А. М.] еще не являются совершенными членами – еще не получили точного определения – законы должны быть даны (…). Законы служат *дополнением несовершенных природ*…» («Всеобщий черновик». N 250. III, S. 286-287).

Обращаясь к физическому миру, Новалис обрушивается на принцип полярности: он также должен исчезнуть. «…Полярность – это несовершенство – однажды не будет никакой полярности. (…) По крайней мере, она может однажды стать лишь средством, лишь чем-то переходным. При полярности возникает разделение того, что по необходимости должно быть связано, – некая *враждебность*, взаимное снятие и ограничение…» («Всеобщий черновик». N 474. III, S. 342).

Гораздо реже и в меньшем количестве мыслительных ситуаций мы встречаем – но все же встречаем – этот прием «переноса в будущее» у Жубера. Обычно речь идет о человеческой жизни, которая представляется Жуберу – в духе модного в конце XVIII в. голландского философа Франца Гемстергейса, повлиявшего на йенских романтиков, – лишь прелюдией к высшей и лучшей жизни: «Эта жизнь, где наша душа в колыбели…» (27 ноября 1798. I, p. 263); «…Ибо наша жизнь – детство, и наше тело – лишь колыбель» (8 февраля 1803. I, p. 507); «*Эта жизнь: колыбель нашего существования* [курсив автора – А. М.]. – Итак, что значат болезнь, время, старость, смерть, которые представляют собой лишь различные ступени метаморфозы, только начинающейся в земном мире?» (25 октября 1798. I, p. 256).

Восстановление первоначального состояния: apokatastasis pantôn в романтическом изводе?

Другая аргументативная схема, извлекаемая Новалисом из locus a tempore, состоит в следующем: некое первоначальное состояние вещей (чаще всего их единство) было утрачено, но в будущем должно вернуться в обновленном, более совершенном качестве (о таком ходе мысли уже шла речь в разделе о новалисовской антиметаболе). Вновь мы видим симметричную конструкцию, на этот раз составленную из временных планов: прошлое и будущее зеркально отображают друг друга относительно настоящего как оси симметрии.

Эта схема имеет у Новалиса характер универсального «общего места», поскольку применяется к самым различным предметам. «Прежний мир» и его хаос вернется в будущем с уже не «естественным», но «разумным» хаосом: «Это время до [нынешнего] мира как бы предоставляет разрозненные черты *времени после мира* (der *Zeit nach der Welt*) – подобно тому, как естественное состояние – *особенный (sonderbar) образ* вечного царства. (…) В *будущем* мире всё как в *прежнем мире,* – и *все-таки всё совсем иначе*. Будущий мир – это *разумный* хаос – хаос, который сам себя проницает – су-

ществует в себе и вне себя…» («Всеобщий черновик». N 234. III, S. 280).

Та же тема возвращения «прежнего мира», исполненного «духов», – в двух рядом стоящих фрагментах, образующих явное смысловое единство. В первом фрагменте постулируется утрата прежнего состояния: «Прежде всё было явлением духов (Geistererscheinung). Теперь мы видим лишь мертвое повторение, которое нам непонятно. Значение иероглифов утрачено. Мы всё еще живем плодами лучших времен». В следующем фрагменте дается проект возврата этого состояния: «Мир должен быть романтизирован (romantisiert). Тогда человек снова найдет первоначальный смысл. (…). Когда я придаю обыденному высокий смысл, привычному – таинственный облик, знакомому – достоинство незнакомого, конечному – бесконечную видимость (einen unendlichen Schein), я романтизирую это (…)» («Логологические фрагменты». NN 104, 105. II, S. 545).

Вернуться должен и рай – речь идет, по-видимому, о его сознательной творческой «регенерации»: «Примечательный вопрос о местоположении рая. (…). Рай как бы *рассеян* по всей земле и оттого он стал так незаметен etc. – его рассеянные черты должны соединиться – его скелет должен быть заполнен. Регенерация рая (Regeneration des Paradieses)» («Всеобщий черновик». N 929. III, S. 447).

Новалис нигде, кажется, не упоминает учения о «восстановлении всех вещей» (apokatastasis pantôn; в Вульгате – restitutio omnium), восходящего к соответствующему выражению в Деяниях Апостолов (3, 21) и развитого прежде всего Оригеном. Однако фактически он создает свой вариант этого учения – светский, внетеологический: «восстановление» совершается творческими усилиями человека, который пересоздает заново и мир, и самого себя.

Как должен выглядеть «восстановленный» мир, мы уже видели из вышеприведенных фрагментов. Обратимся теперь к фрагментам антропологическим. В человеке должен восстановиться – но не в изначальной «перемешанности» (всегда негативное слово у Новалиса!), а на новом уровне сознательного единства, – союз знания и действия (в вышецитированном фрагменте). Должно исчезнуть разделение на поэта и жреца, отсутствовавшее «в начале»: «Поэт и жрец в начале были одним и тем же, и лишь позднейшие времена их разделили. Но истинный поэт всегда остается жрецом, как и истинный жрец – поэтом. И разве будущее не должно восстановить древнее состояние вещей?» («Цветочная пыльца». N 71. II, S. 441).

Вообще к человеку должны вернуться – опять-таки, не в наивной естественности, но через творческую рефлексию, – утрачен-

ные им состояния и способности. Например, инстинкт: «С инстинкта человек начал – инстинктом человек должен и закончить. Инстинкт – это *гений в раю* – до периода *самообособления*, самопознания…» («Всеобщий черновик». N 340. III, S. 301). А также и вера, к новому обретению которой человека приведет знание: «Всякое знание кончается и начинается верой» (Там же. N 601. III, S. 372). И даже – совсем парадоксальным образом – должно вернуться состояние незнания, к которому приведет познание: «Философия. Неизвестное, таинственное – *результат* и *начало* всего. (…). Познание – средство вновь достичь *незнания* (Die Erkenntniß ist ein Mittel um wieder zur *Nichterkenntniß* zu gelangen)…» (Там же. N 342. III, S. 302).

Речь, утратившая музыкальность, должна ее себе возвратить: «Наша речь – изначально она была намного музыкальнее и затем так прозаизировалась – так *лишилась тона* (*enttönt*). Теперь она стала скорее *звуком* (Schall)… Она должна снова стать *пением* (*Gesang*)…» («Всеобщий черновик». N 245. III, S. 283-284).

И наконец, старость – возврат к детству, в неком особом смысле. Приведем эту новалисовскую вариацию на тему древнего топоса puer-senex, описанного Э. Р. Курциусом[188]: «Дитя носит длинные и прямые волосы, потом что оно еще не боится никакого врага – юноша кудрявые – чтобы в них [кудри] можно было навесить больше цветов – мужчина [носит] короткие [волосы], ибо он не хочет, чтобы его за них схватили, – старец снова прямые, как у дитяти, – ибо он свят, как дитя» («Всеобщий черновик». N 685. III, S. 397).

Locus a causa, или инверсия причинно-следственных отношений

В классической риторике locus a causa – то место, откуда извлекаются возможные причины поступков и явлений. Это место использовалось и в судебной риторике, для выявления мотива поступка, и в риторике эпидейктической и поэтической. Эмануэле Тезауро учит, как можно развить метафору (в его примере – «смеющиеся луга»), подставив к ней вопрос «почему?» и давая на него целую вереницу ответов: «Смеются Луга, радуются возврату Солнца. Хочешь ли знать, отчего веселятся Луга? Им смешон Борей, испугавшийся ярости фригийского Тельца, поддевшего его на рог. (…) Ты спросишь, отчего луга хохочут? От дождей они опьянели»[189] и т. д.

Во фрагментах Новалиса из этого же места[190] выводится совершенно своеобразный аргументативный ход. В нескольких особенно занимающих его воображение каузальных цепочках он весьма последовательно инвертирует традиционное и привычное (как бы

само собой разумеющееся) причинно-следственное отношение. То, что привычно считалось причиной и началом, оказывается, в представлении Новалиса, следствием и поздним состоянием: инверсия выглядит как парадокс.

Прежде всего такая инверсия касается категории природы. В традиционном представлении природа – причина всех причин, mater rerum omnium. Новалис это представление переворачивает. Первичен «мир духов», а природа – позднее состояние и даже продукт вырождения; не причина, но следствие, как это видно из следующего фрагмента:

«Истинный идеалистический путь физика состоит не в том, чтобы объяснять составное (Zusammengesetzte), связанное, выводя его из простого, разделенного, а наоборот. Из естественного состояния никогда не возникнет государство – но, пожалуй, из государства естественное состояние. Природа возникла вследствие вырождения. Тяжесть объясняется чувствительностью – а не тяжестью – электричеством и т. д. – чувствительность. Мыслью объясняется возникновение тяжести. Первая глава физики принадлежит миру духов. (…) Природа когда-то должна перестать существовать – она должна перейти в мир духов (Einst soll keine Natur mehr sein – In eine Geisterweit soll sie allmählich übergehn)…» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 291. III, S. 601).

Но и по отношению к человеку природа – отнюдь не причина, но следствие; человек должен ее воспитать, создать: «Учение о воспитании природы. Природа должна стать моральной. Мы ее *воспитатели*…» («Всеобщий черновик». N 73. III, S. 252).

Впрочем, и Бог – по крайней мере, «моральный Бог» – тоже поздний продукт; он возникает, по всей видимости (как это можно усмотреть из нижеследующего не вполне ясного фрагмента), вместе с моральной природой, как ее цель и в известном смысле следствие: «Космология. Бога и природу следует разделить – Богу нечего делать с природой – Он цель природы; то, с чем она однажды должна вступить в гармонию. Природа должна стать *моральной*, и таким образом моральный Бог Канта и моральность выступают в совсем ином свете. Моральный Бог – нечто гораздо более высокое, чем магический Бог» («Всеобщий черновик». N 60. III, S. 250).

Из вышецитированного фрагмента об «истинном идеалистическом пути физика» следует, что для Новалиса сложное предшествует простому (и, возможно, тем самым является его причиной), а не наоборот. Эта мысль проведена и в нескольких фрагментах об «элементах», которые в парадоксальной и фантастической физике Новалиса также являются не первоначалом мира, но поздним про-

дуктом – «следствием»: «Энциклопедистика. *Элементы* возникают позднее, чем вещи – Так и тело [возникает] до поверхности, поверхность до линии etc.; элементы – это искусственные составляющие. Общие понятия, родовые идеи (Gattungsnotionen) etc. принадлежат к *элементам*» («Всеобщий черновик». N 65. III, S. 251).

В другом фрагменте дано еще более сильное утверждение – элементов вообще пока еще нет (на значение выражения «пока еще нет…» в новалисовском «учении о будущем» мы указали выше), их предстоит создать: «Учение о природном искусстве (Natürliche Kunstlehre). Элемент – это искусственный продукт (Kunstproduct). Еще не существует никаких элементов – их нужно будет создать…» (Там же. N 86. III, S. 256).

Парадоксальное обращение с каузальностью мы наблюдаем и в обсуждении понятий рода и индивидуума, к которому Новалис многократно возвращается. Строго говоря, эти понятия трудно представить себе в виде каузальной цепочки или временно́й последовательности – но Новалис это все-таки делает, видя и в том и в другом некие реалии мира, причем родовое оказывается более поздней реалией, нежели индивидуум:

«Основой всех наук и искусств должна быть одна наука и искусство – которую можно сравнить с алгеброй. – Она, возможно, как и та [т. е. алгебра – А. М.], возникает позднее большинства специализированных искусств и наук – потому что род или общее возникает позже, чем единичное (weil die Gattung oder das Gemeinsame später, als das Einzelne entsteht), – так как оно возникает лишь посредством контакта сформировавшихся индивидуумов…» («Всеобщий черновик». N 90. III, S. 257).

Сходная же мысль – и в области «учения о человечестве», где индивидуум возникает у Новалиса раньше, чем человечество как «род»: «О человечестве. Его чистое и полное формирование должно сначала быть искусством индивидуации (Kunst des Individui) – и лишь затем перейти в большие народные массы (in die großen Völkermassen), а затем в род…» («Философские штудии 1795-1796 гг.». N 667. II, S. 296).

Новалис вообще склонен выстраивать каузальные цепочки из понятий, которые совсем не кажутся связанными как причина и следствие (так, род и индивидуум с точки зрения здравого, но не романтического смысла образуют скорее иерархию, чем причинно-следственную пару). На мой взгляд, такая насильная, как бы навязанная вещам каузация лучше всего объяснима обращением к locus a causa – к причинности (или временной последовательности, за которой все-таки скрывается причинность) как одному из способов

соединить определенные «вещи» в одной умственной конструкции.

В нижеприводимом фрагменте в каузальную цепочку встроены вообще, казалось бы, не коррелирующие друг с другом понятия – Я и Начало. Новалис, рассуждая о «начале Я», приходит к мысли, что начало само по себе – нечто позднее, более позднее, чем Я, и потому говорить о «начале Я» вообще абсурдно: «*Начало Я* исключительно *идеальное* – Если оно [Я] и началось, то оно должно было начаться именно так. И само начало – более позднее понятие (Der Anfang ist schon ein späterer Begriff). Начало возникает позднее, чем Я, а потому Я и не могло начаться. (…). Я должно быть сконструировано. Философ готовит, творит искусственные элементы и так подступает к конструированию. Это конструирование (Construction) не есть *естественная история* Я – Я не природный продукт – не природа – оно нечто артистическое – некое *искусство* – произведение искусства (ein Kunstwerck)...» («Всеобщий черновик». N 76. III, S. 253).

Идея «начала» объявлена поздним продуктом – более поздним, чем *Я*. Парадоксально – но и вполне логично. Мы видели, что новалисовские каузальные инверсии вообще тяготеют к тому, чтобы перемещать в «пóзднее», в конец истории, всё то, что принято считать причиной и началом, – природу, элементы (первоначала бытия), даже Бога. Но если все, бывшее в начале, отсылается в конец, то почему бы не применить эту операцию и к самому «началу»?

Locus a simili, или аналогия как орудие изобретения

В риторике аргументы могли извлекаться посредством мысленного хода, обращавшегося «к подобному» (locus a simili, locus ex similibus) или «к сравнению» (locus a comparatione)[191]. Вследствие такой операции нередко возникала аналогия, которая сама по себе, конечно, не была исключительным достоянием риторики: к этому приему прибегали и философы (аналогией, по сути, является знаменитое сравнение души с возничим в «Федре» Платона; в качестве образца аналогии современные труды по риторике нередко приводят сравнение разума, ослепляющегося очевидными вещами, с глазами нетопыря, ослепляемыми светом, в «Метафизике» Аристотеля).

Для нас, однако, важно, что именно риторика создает учение об аналогии как о способе находить аргументы. Иначе говоря, аналогия в риторике используется сознательно и отрефлексированно, а не случайно и спорадически, как в философии. Романтики и в философских своих фрагментах в значительной мере наследуют именно эту, риторическую по своему генезису традицию использо-

вания аналогии как универсального приема – теперь уже не нахождения готового аргумента, но порождения новой, не существовавшей прежде, пред-стоящей мысли.

Осознанное, рефлексивное отношение к аналогии проявилось в некоторых фрагментах Новалиса. В одном из них он выдвигает проект «аналогистики» (Analogistik) как раздела своей будущей энциклопедии. Аналогию он понимает как «орудие», чьи «многообразные применения» аналогистика должна описать («Всеобщий черновик». N 431. III, S. 321). Другой фрагмент объясняет причину интереса к аналогии: «Все идеи связаны родством (Alle Ideen sind verwandt). [Их] семейное сходство (Air de Famille) называют аналогией. Сравнивая нескольких детей, можно угадать индивидуальность их родителей…» («Логологические фрагменты». N 72. II, S. 540).

Аналогия, таким образом, заложена в самой природе нашего умственного мира, где различные идеи связаны аналогически. Но умственный мир родственно связан с внешним (физическим) миром. Именно аналогия связывает человека с универсумом, который представляет собой «полный аналог человеческого существа в плоти, душе и духе» («Теплицкие фрагменты». N 485. II, S. 650-651). В одном фрагменте эта связь передана очень пластично – через глагол «anhaften» (примыкать, даже прилипать); духовное и материальное не просто аналогичны – одно к другому «примыкает» или «прилипает»: «Все видимое примыкает к невидимому (Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren) – слышимое к неслышимому – ощущаемое к неощущаемому. Возможно, мыслимое к немыслимому. – » («Штудии по изобразительному искусству», 1798. N 481. II, S. 650).

Идея (сама по себе, конечно, совсем не новая) подобия между человеком и природой – а точнее, между умственным и физическим миром – служит и Новалису, и Жуберу огромным «общим местом», порождающим все новые идеи. Новалис убежден в том, что все духовные процессы аналогичны физическим, что позволяет ему включить в состав своих проектов построение некой «духовной физики»: «Бог, свобода и бессмертие однажды станут основанием духовной физики – точно так же, как солнце, свет и тепло суть основания земной физики» («Всеобщий черновик». N 388. III, S. 311).

Но чем эта новая «духовная физика» будет отличаться от давно уже существующей метафизики? Видимо, именно последовательно проведенным принципом аналогии: «духовная физика» установит корреляции между едва ли не всеми физическими и духовными процессами; на установление такой корреляции направлены мно-

гочисленные фрагменты Новалиса.

Для Новалиса корреляция физического и метафизического – реальна; за их аналогией стоит реальная возможность их взаимопревращения, о котором говорится в следующем фрагменте: «Схоластики превратили все вещи в abstracta – жаль, что они в связи с этой операцией одновременно не попробовали обратное [т. е. не превратили абстрактное в вещи – А. М.]…» («Всеобщий черновик». N 905. III, S. 442).

Жубер гораздо умереннее: он говорит не о реальном *превращении* метафизического в чувственное, но лишь о *переводе* метафизики на чувственный язык, который позволил бы ощутить абстракции, как ощущают вещи: «Искусство писать в метафизике состоит в том, чтобы делать ощущаемым и осязаемым абстрактное» (18 марта 1797. I, p. 201).

Итак, Новалис относится к аналогии как к реальности; Жубер – скорее как к языку. Если Новалис намерен выявить действительно существующие (по его мнению) аналогии между умозрительным и чувственным, то Жубер стремится перевести метафизику на язык чувственных аналогий.

Для Новалиса аналогия – реальность «родства» чувственного и метафизического; для Жубера – способ выражения, который способен сделать метафизику понятной. Но, в любом случае, мы оказываемся в поле аналогий, связывающих физику и метафизику.

Между физикой и метафизикой

Аналогизирование в этом направлении облегчается для Новалиса – его верой в единство процессов и принципов, царящих в физическом и надфизическом мире, а для Жубера – верой в абсолютную реальность метафизического: «Мысль – такая же реальная вещь, как пушечное ядро» (12 июля 1801. I, p. 424); «То, что рождается в точке контакта между различными вещами и нами (т. е. ощущения, идеи, игра или иллюзия), не только реально, как огонь, который появляется при столкновении какого-нибудь твердого тела с камнем, – но это и есть итоговая реальность (réalité finale), ради которой существуют осязаемые реальные факты…» (29 мая 1799. I, p. 298).

Мир идей и образов у Жубера способен влиять на мир вещей: «Образы имеют большое влияние на реальные факты» (1 февраля 1798. I, p. 237). Жубер тут, казалось бы, подходит к Новалису весьма близко (и совсем близко, когда он, как мы покажем ниже, обнаруживает аналогичные структуры в физическом и духовном мирах – «полости», «округлость» и т. п.), но останавливается у самого ре-

волюционного пункта новалисовского учения: духовное и физическое у Жубера все-таки не связаны *тотальной* системой *реальных* корреляций и уж, тем более, одно не может «*превращаться*» в другое.

В аналогиях, проведенных от физического к метафизическому, Новалис проявляет своеобразный систематизм: в поиске наилучшего объяснительного результата он последовательно соотносит наиболее занимающие его (и нуждающиеся в объяснении) явления духовного порядка с определенными группами физических явлений и/или процессов. Такова игра с группой «еда – пожирание – переваривание – выделение/испражнение». Этой «гастрономической» аналогией объясняется целый ряд духовных процессов и явлений. Например, философствование: «Философ живет проблемами, как человек – едой. Неразрешимая проблема – это несваримая еда. – Что приправа для пищи, то парадокс для проблемы. Проблема будет по-настоящему разрешена, когда она как таковая будет уничтожена. Так обстоит дело и с пищей…» («Фрагменты или умственные задачи». N 203. II, S. 565).

Так же гастрономически, через идею пожирания, определяются взаимоотношения между науками: «Наука обогащается посредством пожирания (gewinnt durch Fressen) – посредством ассимиляции других наук etc. Так, математика [обогатилась] пожранным понятием бесконечного» («Всеобщий черновик». N 146. III, S. 268). Но далее тот же комплекс неожиданно переносится в область психологии, для различения серьезности и шутливости: «Все серьезное пожирает – и всякая шутка выделяет» («Всеобщий черновик». N 272. III, S. 288); «…Слезы и смех *с их модификациями* принадлежат к душевной жизни, как еда и испражнение – к жизни телесной…» (Там же. N 270. III, S. 288).

Аналогия между духовными и пожирательно-пищеварительными процессами, которая прежде существовала в низовом шутливом регистре (например, у Монтеня, назвавшего свои писания «испражнениями стареющего ума»[192]), теперь, у Новалиса, становится вполне серьезной. С такой же серьезностью она вводится и Жубером, различающим «питание» и «испражнение ума» (25 февраля 1805. II, p. 32), а в другом фрагменте объявляющим всю материю – «excrementum ума», «следствием переваривания его вечной пищи, коей является мысль» (27 октября 1797. I, p. 229).

Приведем еще один пример понятийной группы, заимствованной из физического мира и используемой в качестве объяснительного ключа к «тайне» целого ряда явлений. И Новалис, и Жубер проявляют интерес к тому, что в физике называют агрегатным со-

стоянием вещества; из этой области, как из риторического общего места, они извлекают оппозицию твердого и текучего, которая служит основой для эвристических аналогий.

Новалис такой аналогией объясняет суть пространства и времени: «Пространство – это *застывшее* без массы (Raum ist das *Starre* ohne Masse). Время – это *текучее* (*Flüssige*) без массы» («Фрейбергские естественнонаучные штудии». III, S. 65); «…Пространство – это затвердевшее время (beharrliche Zeit) – Время – это текучее, изменчивое пространство…» («Всеобщий черновик». N 809. III, S. 427-428). Но та же аналогия «объясняет» различие юности и старости: «Старость соответствует застывшему. Юность – текучему» (Там же. N 97. III, S. 258).

У Жубера та же оппозиция служит основой поэтологической аналогии, в которой текучее чаще всего наделено позитивной коннотацией. Напомним в этой связи вышецитированный фрагмент о неспособности воображения читателя входить в «твердое» – т. е. в чрезмерно, по мнению Жубера, «законченное» и совершенное произведение, в котором «нет ничего текучего (fluide) или мягкого…» (17 апреля 1799. I, p. 291). Отсюда и совет писателю – «расплавить» свой стиль, обратить все твердое в нем в текучее: «Стиль крепкий (fort) и точный. Им надо завершать, а не начинать. Придать еще большую утонченность тонкому, превратить твердое в текучее (changer le solide en fluide), а текучее в парообразное; остановитесь на испарении, облаке, etc.» (4 и 5 июня 1799. I, p. 304).

Все рассмотренные нами выше аналогические переносы шли в направлении «от физики к метафизике». Но у Новалиса встречается, хотя редко, и обратный аналогический перенос – от метафизики к физике. Метафизические категории применяются к природе – как, например, триада «тело – душа – дух», которую Новалис находит повсюду: «Деление на тело – душу и дух универсально – и теплота имеет свой дух и душу etc.» («Фрейбергские естественнонаучные штудии». III, S. 58).

Пространство и его формы

В пределе общего места a simili и у Жубера, и у Новалиса есть свои любимые «частные места» – предметные сферы, из которых они извлекают аналогии особенно интенсивно. Для Жубера это пространство как таковое и сопряженные с ним понятия (пустота, полое, перспектива); и Жубер, и Новалис часто обращаются к стихиям как «месту», из которого выводятся аналогии по типу «от физического к метафизическому». Приведем несколько примеров.

Образ пространства – а именно, пространства «полого», при-

глашающего в себя войти, разместиться и существовать, – один из основных в жуберовских аналогиях. Его занимает пространство именно «полое» – свободное и приглашающее, а не просто «пустое»; это различие он порой передает противопоставлением слов «creux» и «vuide».

Весь мир представляется Жуберу покоящимся в огромной Божественной «полости»: «Мир в лоне Бога – как земля в лоне воздуха» (9 декабря 1799. I, p. 316); «Конечное в бесконечном – как полное в пустом, как земля в воздухе» (7 декабря 1798. I, p. 266). А это значит, что мир исполнен «полостей», в которые мы можем войти. «Нам всё кажется наполненным; [но] все пусто (vuide), или, лучше сказать, все поло (creux). – Всё поло; и сами первоначала (élémens) пóлы. Одни Бог наполнен (plein)…» (20 мая 1797. I, p. 216).

В «полостях» мира можно обитать. У Жубера душа обитает пространственно, как позже у Башляра (в «Поэтике пространства») будет пространственно обитать бессознательное. «Тело: единственный дом, где мы можем обитать рядом с нашими близкими и откуда мы можем видеть солнце» (24 сентября 1803. I, p. 567); «Эта душа, обитающая (logée) сначала в теле ребенка, потом в теле юноши, потом в теле старика… Человеческая душа имеет четыре [sic! – А. М.] дома на протяжении человеческой жизни» (8 сентября 1803. I, p. 558).

В аналогиях Жубера все эти пространственные категории получают статус метафизических метафор. «Полое» становится духовным «местом», куда может войти воображение и обитать в нем: «Полые (creuses) идеи. Да, они полые и в них может войти немало смысла. Они пóлы, но не ложны и не пусты (vuides)» (6 октября 1801. I, p. 426); «…прекрасны те книги, в которых ум находит место (où l'esprit trouve une place), где он может разместить множество вещей» (22 марта 1801. I, p. 406).

В жуберовской конструкции мира всякая вещь окружена некой «полостью», которая служит своего рода «вступлением», прелюдией к вещи. Это представление – основа и антропологических, и эстетических аналогий Жубера: и чувство, и идея, и произведение искусства требуют некой окружающей их, предваряющей их и подводящей к ним пустоты, которая может называться по-разному – перспективой, небом, горизонтом, воздухом, далью, эхом, «предтелом» и т. п.: «Всё должно иметь свое небо. Помещать его повсюду» (23 августа 1802. I, p. 488); «Прежде чем употребить прекрасное слово, создайте для него место. Перед фасадом должен быть воздух. Антаблемент, помещенный посреди стены, производит впечатление скорее разрушения, чем постройки» (15 марта 1806. II, p.

104); «У каждого тела есть пред-тело; у каждого чувства есть предчувство»[193]; «Всякому звуку в музыке необходимо эхо; всякой фигуре в живописи необходимо небо; и мы, что поем мыслями и рисуем словами, – любой фразе и любому слову в наших сочинениях также необходимы свой горизонт и свое эхо» (1786. I, p. 101); «История, как перспектива, нуждается в дали (lointain)» (январь 1801. I, p. 404).

Любое начало должно быть «расчищено», должно предваряться «воздухом» и пространством – но и конец должен иметь «эхо» (пространственные категории у Жубера тесно связаны с акустическими, о чем я уже говорил во втором очерке книги), открывающее перспективу и даль: «…Всё заканчивается некой идеей, которая подобна отзвуку (retentissement). Как и звук, она получает свой характер от перспективы, которую она открывает, и от чувства, которое она вызывает. Все те, кто вызывают эхо, играя на музыкальном инструменте, производят на нашу душу это двойное воздействие, давая ей возможность ощутить одновременно пространство и меру – пространство как новизну, меру как порядок, расположение, действие и регулярность» (7 сентября 1803. I, p. 557).

Пространственные конфигурации также способны составлять основу для аналогий. В диспуте солидная сентенция подобна «квадратной форме в архитектуре», а мысли, не вызывающие возражения, обладают некой «округлостью (rondeur)» (1779-1783. I, p. 90).

Чаще всего в такого рода аналогиях у Жубера появляется закругленность, округлость; округлое – форма, в его воображении несомненно связанная со всем совершенным, и в моральном, и в интеллектуальном, и в эстетическом плане (такая метафоризация круглого заставляет вспомнить главу о «феноменологии круглого» в «Поэтике пространства» Башляра). Благочестие придает душе «абсолютную округлость (rondeur absolue)» (17 апреля 1798. I, p. 241); «Сравнить с округлостью невинную и естественную душу и то, что ее отличает от угловатого или колючего» (7 июня 1800. I, p. 360); «Всякая мысль обладает, по природе своей, мягкостью, и по своему совершенству – округлостью» (16 мая 1806. II, p. 119); «округлость» – качество настоящего стиха (13 марта 1815. II, p. 495).

У Новалиса мы едва ли найдем столь многочисленные и последовательные обращения к пространству как locus communis – но отметим, однако, попытку объяснить некоторые психологические феномены посредством понятия перспективы: «Психология. Надежда – это *отдаленная* (отдаление во времени) радость. Предчувствие – это *отдаленное представление*. Страх – это отдаленное горе. Воспоминание о приятном – воспоминание о неприятном – удаленные

назад удовольствие или неудовольствие. (…). Применение перспективы к подобным вещам…» («Всеобщий черновик». N 498. III, S. 349).

Стихии

Стихии служат основой разнообразных аналогий и у Жубера, который нередко объединяет их в группу (например, в такой энигматической записи: «Души воды, души земли, души воздуха, души огня» – 23 декабря 1798. I, p. 268), и у Новалиса, который более склонен говорить о них по отдельности, но тоже предполагает их одушевленность: «Также и текучее одушевлено – возможно, иначе, чем твердое...» («Всеобщий черновик». N 1008. III, S. 458).

Аналогии и здесь ведут нас от физического к метафизическому. Земля (как стихия) в этих аналогиях почти отсутствует; в наибольшей мере востребованы огонь и воздух, в меньшей мере – вода; при этом Новалис чаще говорит не о воде, а о «текучем» (flüssige), т. е. о соответствующем агрегатном состоянии. Он планирует даже создать «философию текучего» («Всеобщий черновик». N 802. III, S. 426).

Основой этих аналогий служит то, что можно назвать романтической «физикой стихий» – физикой фантастической, напоминающей феноменологию стихий в работах Гастона Башляра. Жубер описывает природу огня почти в башляровском духе, но только видит в нем не «восхождение», а вьющуюся ползучесть и цепляние: «Пламя принадлежит к природе всего ползучего (grimpant); оно цепляется etc.» (3 марта 1796. I, p. 173). Он находит в огне и «принцип движения» как такового: «Весь принцип движения – огонь. Во всяком движении есть кружение, вращение внешнее или внутреннее» (7 декабря 1798. I, p. 265). Новалис же загадочно отмечает «звериную природу пламени» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 402. III, S. 620).

Краткий фрагмент Новалиса о пламени содержит целых три аналогии – с пламенем сопоставляются (а вернее, отождествляются) дерево, человек, зверь: «Дерево может стать для меня цветущим пламенем – человек говорящим [пламенем] – зверь блуждающим пламенем» («Штудии по изобразительному искусству». N 486. II, S. 651).

Совсем иное аналогическое применение огня – во фрагментах, где творческая синтезирующая деятельность души объясняется через физический процесс горения. Новалис использует в них недавнее открытие кислорода и его роли в процессе горения: «О нашем Я – как о *пламени* тела в *душе*. Сходство души с кислородом. Кис-

лород как процесс раздражения (Irritabilitätsprocess). Всякий синтез – *пламя* – или искра – или их аналог» («Всеобщий черновик». N 897. III, S. 440).

Иначе говоря: душа – кислород, делающий возможным «горение» нашего Я.

В другом фрагменте кислородом, запускающим процесс синтеза, оказывается сам Бог: «Не должен ли Бог быть элементом синтеза – как бы кислородом этой операции?» («Всеобщий черновик». N 914. III, S. 443).

Итак, синтезирующая мысль – это «пламя» духа. Но в соответствии с неумолимой логикой симметрии, которой столь часто следует Новалис, возможен и такой ход: пламя – это мысль природы. Он реализован в следующем фрагменте: «Проблема – это твердая, синтетическая масса, которая расчленяется посредством проникающей силы мысли. Так и наоборот, огонь – мыслящая сила природы, и всякое *тело – проблема*» («Логологические фрагменты». N 4. II, S. 522). Нетрудно заметить, что в основе этого фрагмента лежит антиметабола, использующая аналогию между мыслью и огнем: мысль человека расчленяет проблему, как огонь расчленяет тело; огонь природы расчленяет тело, как мысль – проблему.

Подтверждение тому, что Новалис аналогию с огнем (и кислородом) использует как общее место, применимое к разным ситуациям, я вижу во фрагменте, где он неожиданно переключается с когнитивной на «эротическую» тему. Кислородом теперь оказывается женщина: «…Чем сильнее сопротивляется тот, кого предстоит пожрать, тем живее пламя момента наслаждения. Применение к кислороду. Изнасилование – самое сильное наслаждение. Женщина – наш кислород –» («Всеобщий черновик». N 117. III, S. 262).

Аналогия «дух / ум – огонь» появляется и у Жубера: «Дух (esprit) – огонь, чья мысль – пламень» (25 февраля 1799. I, p. 281). Однако критерии сходства, на которых строится сопоставление физического и духовного (то, что в теории аналогии называют tertium comparationis), у него несколько иные, чем у Новалиса, который в горении видит прежде всего синтез. Для Жубера горение – это разрушение. Огонь уничтожает стены, в которые его пытаются заключить; именно эта разрушительная сила, ломающая границы, – tertium comparationis, позволяющий сравнить дух и пламя:

«Границы духа. Но дух имеет тысячи лазеек, чтобы за них вырваться. Дух – пламя. Он может сжечь свои барьеры и пройти через тысячу отверстий. Его надо представлять не водой в каменной вазе, но огнем в комнате» (16 апреля 1803. I, p. 534).

Другой фрагмент рационалистически разделяет стихию огня

на три составляющие и дает эффект остро́ты, bon mot: «Истина, как огонь, проявляет себя тремя способами… Ее свет производит то, что называют очевидностью. Ее жар производит энтузиазм… Можно еще сказать, что, как огонь, она проявляет себя неким дымом, туманом и темнотой. Легким паром … , из коего созданы наши мнения, которые исходят от нее [истины], но не являются ею» (23 декабря 1797. I, p. 235).

Порой огненная стихия связана у Жубера с понятиями ясности и света, которые в его личной эстетике определяют ценность поэзии и искусства в целом, но парадоксально дополняются понятием туманности, также, по Жуберу, необходимой и в поэзии, и в человеческой мысли: «Идеи – ясные, смутные (claires, confuses). Первые освещают, но часто вторые греют. Когда и те и другие хороши, разница между ними та же, что между пламенем и углем. Огонь и истина присутствуют и в тех и в других» (10 октября 1803. I, p. 573); «Наши идеи составлены из теней и ясностей (d'ombres et de clartés), из затемненностей и светлых мест (d'obscurités et de lumières), как и наша живопись» (18 августа 1800. I, p. 387).

Обратимся к воздуху, который и для Жубера, и для Новалиса служит истинной родиной и домом человека. «Желание быть птицей, быть пчелой. Человек чувствует, что его счастье – в воздухе» (1 ноября 1798. I, p. 258); «Подобно тому как мы удобряем почву для растений, так растения удобряют для нас почву воздуха. Растения дети земли – мы дети эфира (земля для твердого – эфир для текучего). Легкие, собственно, и есть наш корень – мы живем, когда мы дышим, и начинаем нашу жизнь со вздоха» («Всеобщий черновик». N 117. III, S. 262). В другом фрагменте Новалис даже утверждает, что «воздух – такой же *орган* человека, как и кровь» (Там же. N 593. III, S. 370).

Счастливая (по выражению самого Жубера) погруженность человеческого тела в воздушную стихию – аналогия погруженности души в Бога: «Бога чувствуют душой, как воздух чувствуют телом»[194]. Воздух – та стихия, где вместо ненавидимой Жубером связности (понимаемой как связанность-несвобода) царит свобода, прекрасная неопределенность, «туманность» в особом жуберовском смысле – как область, где воображение пребывает у себя дома. Аналогия с так понимаемым воздухом объясняет и рождение мыслей, и воздействие идей на дух: «Мысль образуется в душе, как облака образуются в воздухе» (1786. I, p. 103); «Туманные идеи просветляют дух, как воздух просветляет глаза, давая свету в них войти…» (26 августа 1800. I, p. 394). Душа «дышит» прекрасной неопределенностью, как тело – воздухом: «Нужно, чтобы душа дышала. Эта

неопределенность (vague) – ее воздух, ее пространство. Здесь она движется свободно» (12 марта 1797. I, p. 200).

Новалис связывает воздух и мысль в более «научных» выражениях: «Универсализация или философизация некоего специфического понятия или образа не что иное, как *эфиризация* (*Ätherisieren*), доведение до воздушного состояния (ein Verluftigen) – до состояния духа (Vergeisten) некоего свойства – или индивидуума. Существует также и обратный процесс» («Всеобщий черновик». N 828. III, S. 431).

Вода столь же блаженна и счастлива, столь же дружественна человеческому духу, как и воздух. Новалис говорит о «внутреннем *благополучии* (*Wohlsein*) воды», о «наслаждении от прикосновения к воде» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 139. III, S. 574). Жубер же рассуждает о воде как о субстрате мечтания – в одном поистине предбашляровском фрагменте: «Бекон говорит, что воображение любит воды… Это потому, что образ этих зеркал открывается зрению и памяти весь и сразу… Потому что он входит легко, потому что его легко разместить, etc. Потому что в него погружаешься и потому что мечтаешь, когда его видишь…» (20 сентября 1803. I, p. 564).

Обращаясь к традиционной аналогии «водный поток – поэтическое слово», Жубер вносит в нее свою краску – отрефлексированное понятие игры: «Выражение (élocution) в красноречии катит волны, как поток. Но в поэзии больше искусства. Струи, каскады, слои (nappes), всевозможные игры слов здесь тщательно готовятся (ménagés). Я говорю об играх слов, как говорят об играх вод: воды играют» (4 февраля 1805. II, p. 20-21).

Вода и воздух у Жубера нередко оказываются сближены. Это сближение проявляется в том особом интересе, который Жубер проявляет к явлениям, возникающим на границе воды и воздуха: облакам, пару, испарениям. Мы уже цитировали его фрагмент «о стиле», где он советует писателям превращать «твердое в текучее, а текучее в парообразное» и остановиться в конце концов «на испарении, облаке» (4 и 5 июня 1799. I, p. 304). Но «испарение» для Жубера – еще и аналог столь дорогой ему «иллюзии», силу и даже реальность которой он постоянно пытается утвердить. Иллюзия живет в мире и наполняет его, как наполняют мир «испарения»: «Иллюзия. Испарения, пары. [О том], что мир полон паров» (29 июня 1798. I, p. 245); «Всякая иллюзия производится посредством некой эманации; она – следствие некоего облака, испарения, вторжения некоего флюида» (27 июня 1798. I, p. 244)

Обе стихии – воздух и вода – кладут свою печать на особого

рода «слова», о которых Жубер говорит кратко: «Слова теплые от дуновения души и влажные от ее дыхания…» (23 апреля 1802. I, p. 479)

От фрагмента-«утверждения» – к фрагменту-вопросу

Нам осталось лишь повторить тезис, с которой мы начали: тот романтический фрагмент, о котором шла речь, определяется не краткостью (хотя он чаще всего краток) и не дискурсивной незавершенностью (хотя порой он и обрывается на полуслове), но своей эвристической установкой: он – не найденная и готовая мысль, но сам процесс поиска мысли, своего рода стенограмма этого процесса.

Но что́, в таком случае, представляет собой утверждение, заключенное во фрагменте? На мой взгляд, оно, чаще всего, – лишь начальный пункт для дальнейшего движения; лишь подступ к мысли, которая остается маячить на горизонте. Найденной оказывается не мысль – найден путь к мысли; но этого для романтика вполне достаточно.

Конечно, эта особая, внутренняя незавершенность (точнее было бы определить ее бахтинским словом – «незавершимость»), «неготовость» (опять бахтинское слово – но вместе с тем и шлегелевское, из упомянутого нами в начале 116-го фрагмента, где романтическая поэзия определяется, в отталкивании от прочих «родов» поэзии, как вечное «im Werden», неспособное быть «fertig» и «vollendet») в разной мере и по-разному проявляется в разных фрагментах. Чаще всего она манифестирует себя как парадокс, не разрешенный и не разрешимый в рамках фрагмента. Так, парадоксальны многие романтические аналогии (чего стоят, например, вышеприведенные сравнения у Новалиса женщины и Бога – с кислородом!), а также «сентенции», которые «сентенциозны» лишь по форме, а по сути – парадоксальны: «Наши глаза мешают нам видеть, наше тело мешает нам прикасаться (toucher)» (16 января 1800. I, p. 324), «Закрой глаза, и ты увидишь» (1 января 1801. I, p. 404), «Мы все – старые дети…» (27 декабря 1801. I, p. 436) (Жубер); «Лишь взгляд, обращенный назад, продвигает вперед, а взгляд, обращенный вперед, ведет назад» (Новалис – «Всеобщий черновик». N 633. III, S. 381).

Но еще сильнее эта неготовость выражена во фрагментах, где утверждения нет вообще. К таковым относятся по крайней мере две разновидности романтического фрагмента, которые можно определить как фрагмент-задание и фрагмент-вопрос. Фрагмент первого типа постулирует некую задачу, которую романтик ставит перед самим собой, или гипотезу, которую он «обязуется» продумать.

Грамматический маркер такого фрагмента у Жубера – глагол в будущем времени, в форме императива или в инфинитиве с императивным значением: «Я воздвигну храм снов» (11 марта 1796. I, p. 174); «Уважать смерть. Смерть другого, свою собственную. Это серьезная вещь, которую нужно совершать с рефлексией и о которой нужно думать, когда ее совершаешь» (18 января 1804. I, p. 598). У Новалиса фрагмент того же типа нередко оформлен в виде номинативной конструкции, передающей некую гипотетическую, возможную ситуацию, которую предстоит продумать: «Возможность бесконечно возбуждающей боли» («Фрагменты и штудии 1799–1800 гг.». N 157. III, S. 576); «Одновременность двух или нескольких мыслей в сознании. – Следствия [отсюда]» («Логологические фрагменты». N 140. II, S. 558).

Проще обстоит дело с фрагментом-вопросом. Он и в самом деле не более чем вопрос – но вопрос совсем не риторический: ответ на него не предзадан – он лишь пред-стоит, оставаясь неясным ни для нас, читателей, ни для самого автора. Из разновидностей романтического фрагмента эта, пожалуй, наиболее оригинальна: ни один из сочинителей всевозможных максим и афоризмов в доромантическую эпоху не мог себе позволить такого – ограничиться вопросом, не подразумевающим ясного однозначного ответа.

И Новалис, и Жубер буквально засыпают себя вопросами, остающимися без ответов. Вот примеры из Новалиса: «Теоретическая и практическая философия – что это такое? Какова сфера каждой из них?» («Философские штудии 1795-1796 гг.». N 18. II, S. 115); «Что значит верить?» (Там же. N 493. II, S. 257); «Понятие Евангелия. Нельзя ли помыслить создание нескольких Евангелий? Должно ли оно [новое Евангелие – А. М.] быть всецело историческим? Или история – лишь средство? И не [возможно ли] также Евангелие будущего?» («Фрагменты и штудии 1799 – 1800 гг.». N 9. III, S. 557); «Ныне дух проявляет себя лишь то там, то тут; когда дух проявит себя во всем? Когда человечество в массе своей начнет осознавать себя?» («Цветочная пыльца». N 38. II, S. 429).

У Жубера таких фрагментов-вопросов, пожалуй, не меньше: «Предвидение. Возможно ли оно?» (30 декабря 1795. I, p. 162); «Все, что не может больше расти, убавляется… Верно ли это?» (31 марта 1796. I, p. 179); «В чем мое искусство? Каково название, отличающее это искусство от других?…» (22 октября 1799. I, p. 309); «Искать истину. Но пока ты ее ищешь и ждешь, что найдешь, что ты будешь делать, о чем думать, чем заниматься? Каким правилам тебе нужно следовать?» (22 сентября 1801. I, p. 424); «Должен ли план определяться посредством тонов и образов или посредством мыс-

лей и фраз? … Великий вопрос!» (14 февраля 1804. I, p. 607).

Один фрагмент Жубера начинается с классической сентенции, казалось бы, вполне завершенной, – но эта сентенция тут же «растворяется» в череде проблематизирующих ее вопросов: «Нужно действовать, пока живешь. Но как? Нужно ли действовать в конце жизни так же, как в середине или начале? Наше действие в эту эпоху не должно ли быть направляемо иначе, чем в другие времена? Нужно ли действовать ради того, что уходит, или ради того, что приближается?» (24 июля 1804. I, p. 641).

Итак, эвристическая установка и связанная с ней неготовость смысла различным образом проявляется в разных типах фрагмента. Чтобы более полно описать эти типы (по сути, «субжанры» фрагмента), нам нужно иметь и более полное представление о разнообразии «фигур мысли» (здесь уместен, как мне кажется, этот древний риторический термин) во фрагменте – тех пост-риторических фигур, которые одновременно служили бы и конструктивным принципом этого жанра. Однако вопрос о типологии фигур мысли в романтическом фрагменте заслуживает особого исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Шлегель Ф.* О «Мейстере» Гёте / Перев. Ю. Н. Попова // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 323.

[2] Книга состоит из четырех очерков; первые три были опубликованы ранее как отдельные работы: Любовная риторика романтиков. М.: Знание, 1991; Ранний романтизм в поисках музыки. М.: Лабиринт, 1993; «Есть что-то, что не любит ограждений». Библейская доктрина границы и раннеромантический демонизм // Темница и свобода в художественном мире романтизма. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 27-87. Для настоящего издания все три текста существенно переработаны. Однако библиография не обновлена: автор приносит глубочайшие извинения всем коллегам, чьи работы по теме, вышедшие в последние годы (и даже десятилетия), он не смог учесть и отметить в данной книге.

[3] Библиографии к первому и второму очеркам даны раздельно, в конце книги: в скобках указаны порядковый номер источника или исследования, том (если их несколько), страница.

[4] Здесь и далее первая цифра в скобках соответствует порядковому номеру в списке литературы, последняя – странице цитируемого текста, средняя – тому.

[5] В наброске плана задуманной Кольриджем оды к музыке подобная функция приписывается не эоловой арфе, а музыке вообще: «*Ода к музыке. Волшебник, призывающий назад души умерших. – их голоса музыка...»* (1803 год, *72,1,* № 1346).

[6] Н. Хаймбургер в работе о Гофмане показывает, что писатель-музыкант хорошо слышал и умел описать языком литературы характерный призвук колокольного звука – малую терцию к основному тону, обычно прослушиваемую у европейских колоколов (95, 19-20).

[7] Некая «скрытая область», в которой обретается «гармония между человеком и природой», «часто описывается в образах подземных пещер, вроде тех, что изображены в “Кубла Хане” Кольриджа» *(87,* 34). Мотив погружения в недра настолько характерен для Новалиса, что Ж. Дюран в своей книге о структуре воображения в связи с мотивом воображаемого спуска даже говорит об особом «комплексе Новалиса» *(80,* 214).

[8] Примечательно, что, по Жан-Полю, с работой фантазии запах связан сильнее, чем зрение: «*Один-единственный запах пробуждает воспоминание о целой группе былых ощущений, более сильно воздействует на фантазию, чем само зрение» (110,* 8). В другом месте Жан-Поль выводит прямую зависимость между чувственностью материала, в котором работает художник, и «оригинальностью» его творческой способности: наименее оригинален философ, наиболее – музыкант (*110,* 11); но не занимает ли музыкант здесь место несуществующего «художника по запахам»? Во всяком случае, в жан-полевской иерархии чувственности звук – на втором месте после запаха.

[9] Этим смешением духовного и материального в единый континуум романтизм оказывается близок Средневековью: в алхимических текстах духовное и материальное часто трактуются как изоморфные, одноприродные начала; поэтому можно говорить, например, о «растворении субстанциональных духовных принципов в воде» (Альберт Великий, «Малый алхимический свод»; цит. по: *9*, 376).

[10] Любопытный, хотя и немного запоздалый отзвук романтических увлечений эхом в русской культуре – переводная (анонимная) статья «Новые исследова-

ния В. Гершеля о звуке» в журнале «Московский телеграф» *(34),* где об эхе сообщаются самые удивительные курьезы: в замке Вудстока эхо днем повторяет 17 слогов, ночью – 20; в Рознисе эхо повторяет 8-10 нот трубы тоном ниже; в кафедральной церкви в Джирдженте эхо разгласило тайны исповеди и т. д.

[11] Небезынтересно отметить, что и в долгие годы безумия мастерство музыканта не совсем покинуло Гёльдерлина. По свидетельству современника, «он играл на клавире правильно, но в высшей степени странно. Если он подходил к нему, то уже оставался у него весь день. При этом он преследовал какую-либо одну мысль, по-детски простую, и мог проигрывать ее сотню раз, так что невмоготу становилось слушать. (...) После того как он некоторое время играл и душа его размягчалась, он внезапно закрывал глаза, запрокидывал голову (...) и начинал петь. На каком языке – этого я не мог понять, как часто ни слушал его пение, но пел он с таким бурным пафосом, что зрелище это потрясало все нервы. Тоска и скорбь были душой его пения; в голосе можно было распознать когда-то хороший тенор» *(105,* 247-248).

[12] Клейст играл на клавире, а также, как пишет К. Брентано, «был одним из величайших виртуозов на флейте и кларнете» *(61,* 2, 84).

[13] Попытка применить к поэтическому тексту («К вельможе» А. С. Пушкина) принцип сонатной формы предпринят также в статье Л. Фейнберга *(44).* Сходным путем идет О. Соколов, истолковавший композицию «Невского проспекта» Н. В. Гоголя как двухчастную контрастно-составную форму (40).

[14] «Родство» Беттины, подразумевающее и родство человека с музыкой и всем универсумом (а не только тонов и аккордов между собой), представляет собой попытку «гуманизации» специального научного понятия («родства» теории музыки). Трудно не вспомнить в этой связи об «Избирательном сродстве» И. В. Гёте – аналогичном опыте «гуманизации» специально-научного понятия, заимствованного Гёте из современных ему химических трактатов, в частности, из сочинений Ф. А. Грена (как показано в работе: *49,* 77-83).

[15] Сама по себе семантизация вертикальных пластов музыкальной ткани не была, конечно, изобретением Брентано и вообще новинкой в романтическую эпоху: так, Кристиан Готлоб Кернер, один из предшественников музыкальной эстетики романтиков, в работе «О музыкальном изображении характеров» (1795) противопоставляет ритм и мелодию по своеобразному «психологическому» признаку: ритм соответствует постоянному, твердому характеру, мелодия – изменчивым аффектам (цит. по: *148,* 41-42). Брентано не только углубил и разработал это психологическое противопоставление музыкального «верха» и «низа», но и придал ему личностный характер (иначе говоря, оставил в этой трансмузыкальной структуре «место для себя»).

[16] «Одна-единственная душа движется и в кипении моря, и в тихих словах, шелестящих сквозь страницы. (...) В пестром земном сне сквозь все тоны протяжно звучит один тихий тон – для того, кто тайно к нему прислушивается» *(146,* 191).

[17] В России поэтическому освоению образа эоловой арфы (баллада Жуковского издана в 1814 году) также предшествовало знакомство с самим инструментом; о том, что об эоловой арфе знали а России не понаслышке, свидетельствует любопытное рекламное объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1804 год): «Эоларфа [так! – А. М.], в России весьма мало известный инструмент, заслуживает в рассуждении своего превосходства быть известным и общим. Название уже показывает, что ветер только должен приводить струны в движение, чтоб произвесть превосходнейший тон. От усиливающего сквозного ветра происходят восхитительные мелодии, превосходящие всякое описание. Натуральный оной тон

есть тон гармоники, однако никогда искусство не в состоянии произвести на гармонике таких свободных фантазий, какие она рождает посредством всех аккордов. Купить оные могут с описанием, как обращаться, на Васильевском острове, д. № 242» (*41,* 125). В России эолова арфа бытовала в усадебных домах исключительно долго – еще в 1912 году ее описывал Борис Зайцев, прибегая к тому же мотиву «стона», который стал характерной приметой уже раннеромантических звуковых пейзажей с участием арфы: «На крыше мезонина стоял флюгер, в нем эолова арфа. С набежавшим ветерком она издала нежный, жалобный стон» («Студент Бенедиктов» – В кн.: Зайцев Б. К. Голубая звезда. М., 1989, с. 132).

[18] Поздний русский извод этой линии – фрагмент (В. Ф. Одоевского?) «Бесструнная лютня», в котором описана «златая лютня» божества, «на звуки» которой «движутся мириады планет» (*5,* 151-152).

[19] Ситуация магически-беспричинного звучания арфы описана и в оде немецкого поэта-сентименталиста Л. Г. К. Хёлти «Завещание» (в библиотеке Жуковского была книга стихов Хёлти): умирающий поэт просит повесить его арфу в церкви за алтарь, где висят и венки умерших девушек; на закате струны часто будут звучать сами собой, «тихо, как жужжание пчелы» (107).

[20] В поисках «величавой простоты» древней музыки граф Финкенштейн не остановился на мастерах европейского Возрождения и барокко: он предпринял попытку реконструировать музыку од Пиндара; их пела (на древнегреческом языке) одна из дочерей графа. Сохранился восторженный отзыв современника, К. А. Келера, слышавшего в 1813 году это пение: «*Кто не слышал этого, не знает, какой силой обладает простая музыка; кто ее слышал, теперь понимает, как Орфей двигал камни, души зверей и людей, как он смягчал дикие нравы и объединял людей в сообщество* (...). Да, *сам Пиндар встал из могилы, чтобы в наш железный, дикий век утешить и смягчить* нас» (*135*, 80).

[21] Н. Я. Берковский пишет о Беттине: «Она внесла в романтическое общество веселость, затем дух импровизаций, каких угодно; разговорных, философских, а еще лучше в точном их смысле – певческих, музыкальных» (6, 23).

[22] Эта популярная в конце XVIII века песня, приписывавшаяся В. А. Моцарту, на самом деле была написана около 1792 года Лоренцом Шнейдером (см. *117,* 883).

[23] Способность музыки «врачевать» «болящий дух» использовалась в домашней медицине романтической эпохи: старшая сестра Эйхендорфа, Луиза, рассказывает, как при помощи игры на клавире удалось прекратить ночной нервный припадок 14-летнего будущего поэта *(152,* 12-13).

[24] Эпиграф ко 2-й книге «Поэзии и правды».

[25] *Фрост Р*. Починка стены // *Frost R.* Poems. M.: Радуга. 1986. С. 74.

[26] Мотив, восходящий не только к известному месту из книги пророка Исаии, но и к апокрифической 2-й книге Еноха, где от лица Бога говорится об ангеле, «замыслившем немыслимое»: утвердить свой трон выше, чем облака над землей, дабы стать равным по силе Богу; «и я сбросил его с высот вместе с его ангелами, и он бесконечно парит в воздухе над бездонностью» (29:4).

[27] De praedestinatione // Pl. Vol. 125. Col. 381.

[28] *Wierus Ioann*. De Praestigiis Daemonum et incantationibus ac veneficiis Liber sex. cap. 21, § 3 // Ioannis Wieri ... Opera Omnia. Amstelodami. 1660.

[29] *Wierus Ioann*. De Praestigiis Daemonum, cap. 24, § 10-11.

[30] Зло, ложь и прочие «творения» дьявола определялись термином inventio, дабы отличить это «псевдотворчество» от божественного creatio. «Ангел сам изобретатель (inventor) своего преступления» (Алкуин, Комментарий на книгу Бытия, 4); «зло не создано дьяволом, но изобретено им» (non est creatum, sed inventum)

(Исидор Севильский, Сентенции, 1:9): дьявол «доктор лжи, поскольку им самим измышлена впервые ложь (ab ipso primum inventum est mendacium)» (Вейер, Об обманах, гл. 3, § 4).

[31] Вседприсутствие библейских мотивов в европейской культуре делает подобное соотнесение, на наш взгляд, абсолютно естественным. В том же духе, например, Х. Р. Яусс соотносит мотив «любви издалека», возникший у трубадуров, с павлианской формулой отношения к божественной благодати: «мы ничего не имеем, но всем обладаем» (2 Кор. 6:10). – *Jauss H. R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M, 1982. S. 39.

[32] *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit. München, 1924. S. 16.

[33] Об этом цикле и его влиянии на романтиков см.: *Дьяков Л. А.* Джованни-Баттиста Пиранези. М., 1980. С. 2-54.

[34] *Brombert V.* The Happy Prison: A Recurring Romantic Metaphor // Romanticism: Vistas, Instances, Continuities. Cornell, 1973.

[35] Шильонский узник, перевод В. А. Жуковского. Эпистолярные документы романтической эпохи показывают, что ностальгия по тюрьме и комплекс «счастливой тюрьмы» – не просто поэтические конструкты, но факты реальной психологии. «Есть какое-то поэтическое наслаждение возвратиться вольным в покинутую тюрьму», – пишет Пушкин П. А. Вяземскому (9 ноября 1826) из Михайловского – своей недавней тюрьмы. Возможно, здесь и не обошлось без «литературы», без подражания Байрону, – но что сказать о документе, пришедшем буквально «из глубины сибирских руд» – с Петровского завода, где томились декабристы: «...тюрьма имеет свою поэзию, счастлив тот, кто ее понимает», – пишет друг Пушкина, декабрист И. И. Пущин к Е. А. Энгельгардту 7 февраля 1836 (Пущин И. И. Записки о Пущине. Письма. М., 1989. С. 107).

[36] Тургенев Ан. И. Надпись к портрету Гёте // Цит. по: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и сердечного воображения. СПб., 1904. С. 58.

[37] Идеи этой книги отчасти были уже сформулированы в проповедях Пели 1770-х годов, изданных под названием «Бытие Бога, явленное в его творениях» (Works of William Paley. Lnd., 1825. V. 7. P. 405-444).

[38] Цит. по: *Barrow J. D., Tipler F. J.* The Anthropic Cosmological Principle. Oxford: Clarendon Press, 1986. P. 80.

[39] Ibid., 81.

[40] *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 17.

[41] *Nauen Fr. G.* Revolution, Idealism and Human Freedom: Schelling, Hölderlin and Hegel and the Crisis of early German Idealism. Hague: Nortinus Nijhoff, 1971. P. 13.

[42] Бруно, или О божественном и природном начале вещей. Беседа / Перевод М. И. Левиной // *Шеллинг Ф. В. Й.* Сочинения в двух томах. Т. 1. М., 1987. С. 585.

[43] *Snelders H. A. M.* Numerology in German Romanticism and «Naturphilosophie» // Janus. 1973. V. 60. N 1. P. 32.

[44] *Béguin A.* L'âme romantique et la rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Marseille: Editions des cahiers du Sud. 1937. T. 1. P. 118.

[45] Цит. по: *Snelders H. A.*. Op. cit. P. 32.

[46] *Hemsterhuis F.* Vermischte philosophische Schriften. Lpz., 1782. S. 100, 72, 102. До какой степени эта центробежно-центростремительная матрица вошла в мышление романтиков, даже в их интимно-любовный язык, показывает, например, письмо Брентано к Софи Меро: «...Мы стоим на противоположных концах жизни. Ты все вбираешь в себя, а я все отдаю...» (1800 г.). – *Brentano Cl.* Briefe. Nürnberg, 1951. Bd 1. S. 48.

[47] Цит. по: *Béguin A.* Op. cit. T. 1. P. 127.

[48] *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / пер. Г. Шпета. Спб.: Наука, 1994. С. 149.

[49] «Всеобщее притяжение говорит только о том, что *все* обладает *некоторым постоянным различием* по отношению к *другому* [различию]. Рассудок мнит, при этом, будто он нашел всеобщий закон, выражающий всеобщую действительность *как таковую*; но на деле он нашел только *понятие самого закона...*» (*Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа. Цит. изд. С. 81).

[50] *Novalis.* Schriften. Bd 1-5 / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel, H.-J. Mähl. Stuttgart, 1960-1988. 497, 2, 257-258. Далее ссылки на фрагменты Новалиса даются в тексте, по этому изданию, с указанием названия цикла фрагментов (например, «Всеобщий черновик»); разделенные запятыми цифры в ссылках означают соответственно номер фрагмента, том издания, страницу (при отсутствии у фрагмента номера – том и страницу).

[51] The Friend. N 23, 8 feb. 1810 // *Coleridge S. T.* The Friend. Vol. II. Princeton University Press, 1969. P. 314.

[52] *Rousseau J.-J.* Les revêries du promeneur solitaire. Paris: Garnier, 1960. P. 63.

[53] В письме Ф. Шлегелю от 5 сентября 1797 г. // Schriften. Bd 4. S. 235.

[54] *Dahlhaus C.* Die Musiktheorie im 18 und 19 Jahrhundert. Teil 1. Grundzüge einer Systematik. Darmstadt, 1984. S. 39.

[55] См.: *Steblin R.* A History of Key Characteristics in the Eighteenth and early Nineteenth Centuries. Ann Arbor (Michigan): UMI Research press, 1983 (=Studies in musicology, N 67). P. 63-65.

[56] *Dahlhaus C.* Op. cit. S. 38.

[57] Heinrich von Ofterdingen. 1 Teil. 2 Kap. (Schriften. Bd. 1. S. 209).

[58] *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 671.

[59] Tagebuchblatt. Лето 1796 // *Novalis*. Werke, Briefe, Dokumenten. Heidelberg, 1954. Bd 4. S. 251-252.

[60] *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801. L., 1957. P. 137.

[61] В другом месте Новалис ставит вопрос о соотношении природы и искусства осторожнее: природа не возникает впервые в культуре, но, возможно, меняется с развитием последней: «Исследовать вопрос, не меняется ли природа существенным образом с ростом культуры?» («Всеобщий черновик». 54, 3, 248).

[62] Цит. по: *Huch R.* Die Romantik. Blützeit, Ausbreitung und Verfall. Gamburg: Rowohlt Verlag, 1985. S. 660.

[63] Цит. по: *Benz E.* Les sources mystiques de la philosophie romantique allemande. Paris: Librairie philosophique J. Vrin, 1968. P. 86-87.

[64] Духовные песни, N 7.

[65] «Однажды ты [смерть] придешь и ко мне, ты не забудешь меня, и мука окончится, и цепь разобьется».

[66] *Béguin A.* L'âme romantique et la rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poèsie française. Marseille: Editions des cahiers du Sud, 1937. T. 1. P. 63-64.

[67] La vie de Madame Guyon, ecrite par elle-même. Paris, 1983. P. 621.

[68] Гиперион / Перевод Е. А. Садовского // *Гёльдерлин Ф.* Гиперион. Стихи. Письма. М.: Наука, 1988. С. 78.

[69] *Roskoff G.* Geschichte des Teufels. Lpz., 1869. Bd 2. S. 125.

[70] Lettre sur l'homme et ses rapports // *Hemsterhuis F.* Oeuvres philosophique. P., 1792. T. 1. P. 241.

[71] *Schlegel F.* Literary notebooks. Cit. ed. P. 139.

[72] *Joubert J.* Les carnets. Paris, 1938. T. 2. P. 791-792.

[73] *Troxler I.-P.-V.* Blicke in das Wesen des Menschen. Aarau, 1812. S. 57.

[74] *Huch R.* Op. cit. S. 445.

[75] 27 октября 1818 г. // Letters of *John Keats*. Oxford University Press, 1987. P. 157.

[76] *Гёльдерлин Ф.* Цит. изд. С. 308.

[77] 8 сентября 1802 г. // *Brentano Cl.* Briefe. Nürnberg, 1951. Bd 1. S. 144.

[78] Цит. по: *Harding A. J.* Coleridge and the Idea of Love. Cambridge, 1974. P. 100.

[79] Письмо к А. В. Шлегелю, 11 февраля 1792 г. // *Novalis.* Schriften. Bd 4. S. 572-573.

[80] *Coleridge S. T.* The Notebooks / Ed. by K. Coburn. V. 2. Lnd., 1962. N 2998 (февраль 1807 г.).

[81] *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801. Cit. ed. P. 139 (N 1332).

[82] *Jean Paul*. Titan. Berlin; Weimar, 1986. Bd 1. S. 72.

[83] Феноменология духа, цит. изд. С. 39.

[84] Гиперион, цит. изд. С. 231.

[85] Цит. по: *Benz E.* Op. cit. P. 25-26.

[86] «Подожди! он обязательно придет, час, когда божественное освободится из темницы. Умри! В этом земном кругу ты вотще, благородный дух! ищешь свою стихию». – Гёльдерлин. «Греция».

[87] «...Primum peccatum Angeli fuit diligendo se immoderate amore...» (Иоанн Дунс Скот. Reportata Parisiensia. Lib. II, dist. XXII // Johannis Duns Scoti opera omnia. T. 23. P., 1894. P. 104).

[88] *Фульгенций.* Ad monimum. Lib. 1, cap. 17. // Patrologiae cursus completus, series latina (далее – PL). Vol. 65. Col. 165.

[89] Об истинной религии, гл. 13. // PL. Vol. 34. Col. 133.

[90] О падении диавола, гл. 4; 27. Рус. перев. И. В. Купреевой: Ансельм Кентерберийский. Сочинения. М.: Канон, 1995.

[91] «Il n'a de bonheur que dans les voies communes» – «Счастье можно найти лишь на проторенных дорогах» (из «Рене» Шатобриана; письмо Пушкина к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г.).

[92] *Coleridge S. T.* Biographia literaria, or Biographical sketches of my life and opinion. Lnd.: J. M. Dent and songs LTD, 1956. P. 73.

[93] Цитата из Гемстергейса – тут же, в комментариях.

[94] *Béguin*, op. cit. T. 1. P. 146.

[95] *Béguin*, op. cit. T. 1. P. 16.

[96] Цит. по: *Béguin,* op. cit. T. 1. P. 21-22.

[97] *Coleridge S. T.* The Notebooks. V. 2. Lnd., 1962. N 2600.

[98] *Кант И.* Критика чистого разума. М. 1994. С. 24.

[99] *Mähl H.-J.* Einleutung // Novalis. Schriften. Bd 2, S. 338.

[100] *Coleridge S. T.* Biographia literaria, cit. ed. P. 169 (ch. 14).

[101] *Jauss H. R.* Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M., 1982. S. 87, 107.

[102] *Jauss H. R.* Op. cit. S. 106.

[103] Книги простеца. Простец об уме / Перев. А. Ф. Лосева // *Николай Кузанский*. Сочинения. Т. 1. М., 1979. С. 391.

[104] Речь о достоинстве человека. Цит. по: *Jauss H. R.* Op. cit. S. 111-112.

[105] Легенду об участии дьявола в строительстве Кельнского собора см.: *Collin de Plancy.* Dictionnaire infernal. 6-me ed. Paris, 1863. P. 301.

[106] *Avitus Alcimus Ecdicius*. De Peccato Originali // PL. Vol. 59. Col. 331.

[107] «Similis quidem esse Deo voluit non per imitationem, sed per aequalitatem potentiae» – Петр Ломбардский. Сентенции, 2:6:1 // PL. Vol. 192. Col. 663.

[108] Энциклопедия Дидро и Даламбера трактует демономанию просто как бо-

лезнь, «разновидность меланхолии» (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné..., 1760, t. 4, p. 821), но об аде дает весьма серьезную статью, в частности, подробно обсуждая идею Тобиаса Свиндена о его возможном местонахождении на Солнце (t. 5, p. 667).

[109] Цит. по: *Benz E.* Op. cit. P. 25-26.

[110] Вера и любовь. 7, 2, 486. Рус. перев. А. В. Михайлова в кн.: Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 45.

[111] См. об этом: *Махов А. Е.* Якоб Буркхардт – критик истории и историк «духа» // Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996. С. 490-497.

[112] *Jauss H. R.* Op. cit. S. 108.

[113] *Иоанн Скот Эригена*. De divisione naturae. 3:17 // PL. Vol. 122. Col. 678.

[114] *Николай Кузанский*. Об ученом незнании. II:107 (перев. В. В. Бибихина) / / Николай Кузанский. Сочинения. М., 1979. Т. 1. С. 104.

[115] См.: *Benz E.*, op. cit., p. 58-59.

[116] Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey... – v. 72, 75.

[117] Lied zum deutschen Tanz // *Lenz J.* M. R. Werke. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1980. S. 6.

[118] Фрагменты (перев. Ю. Н. Попова) // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 305.

[119] Гиперион, цит. изд. С. 135.

[120] *Samuel R.* Einleutung // Novalis. Schriften. Bd 2. S. 481.

[121] См.: *Béguin*, op. cit. T. 1. P. 135.

[122] Лев Толстой о литературе. М., 1955. С. 33.

[123] Эту идею Новалис, как указывают его комментаторы Р. Самюэль и И. Мель, заимствует из Гемстергейса: «Если бы человек имел представление обо всех связях и обо всех комбинациях ... объектов, он уподобился бы Богу... и его наука стала бы совершенной» (Lettre sur l'homme et ses rapports // *Hemsterhuis F.* Oeuvres philosophique. P., 1792. V. 1. P. 228), что становится возможным после смерти, когда «все ощущения соединяются и образуют единое тело, и тогда душа видит мир не в Боге, но так, как видит его сам Бог» (Simon // *Hemsterhuis F.* Oeuvres philosophique. P., 1792. V. 2. P. 247-248).

[124] *Russell J. B.* Lucifer. The Devil in the Middle Ages. Ithaca and London: Cornell University Press, 1984. P. 128.

[125] *Roskoff G.*, op. cit. S. 166. Эразм Франциск в трактате «Адский Протей, или тысячеискусный изобразитель...», прямо именует дьявола «Протеем», «ахеронтским комедиантом», который «для высмеивания и совращения людей изображает то ту, то другую персону» (*Franciscus Erasm.* Der höllische Proteus, oder tausendkünstige Vorsteller... 2-e ed. Nürnberg, 1695. S. 92). Бесконечное многообразие дьявольских личин, не ведающее никаких ограничений, связывалось демонологами и с особой летучестью демонической природы. Демон, – как утверждает Вейер, – просто не способен долго удерживаться в границах какого-либо обличия по причине «быстроты и разреженности» создаваемого им тела, поэтому обличия его, при всей их внешней правдоподобности, пугающе изменчивы: «Вот он является как муж, и тут же – как женщина; он рычит, как лев, скачет, как барс, лает, как собака, а иногда придает себе форму сосуда или бурдюка» (Wierus, op. cit., cap. 14, § 1).

[126] Дневник, 1830 г., цит. по: *Harding A. J.*, op. cit. P. 37.

[127] Letter to R. Woodhouse, 27 oct. 1818 // Letters of John Keats. Oxford University Press, 1987. P. 157-158.

[128] Этимологии, 8:11 // PL. Vol. 82. Col. 315.

[129] *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996. С. 455 (перевод А. Е. Махова).

[130] *Wierus Ioann*, op. cit., cap. 22, § 20.

[131] Ibid., cap. 10, § 1.

[132] *Snelders H. A. M.*, op. cit. P. 29.

[133] См.: *Ritter H.* Der unbekannte Novalis. Göttingen: Sachse und Pohl Verlag, 1967. S. 47.

[134] *Schubert G.* Die Symbolik des Traumes. Bamberg, 1814. S. 30.

[135] Новалис скончался 25 марта 1801 г.

[136] Фрагменты (перев. Ю. Н. Попова) // *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 293.

[137] Ад. 20:13, 15, 23-24. Перев. М. Лозинского.

[138] Тертуллиан. Apologeticus adversus gentes, cap 22. // PL. Vol. 1. Col. 406-408.

[139] См. об этом: *Russell J.*, op. cit. P. 175. «В первый момент все были благи, – пишет Фома Аквинский, – но во второй момент благие отличились от дурных» (Сумма теологии, Ia:63:5-6).

[140] *Кант И.* Критика способности суждения. Введение, разд. V.

[141] Новые опыты о человеческом разумении... (перев. П. С. Юшкевича) // *Лейбниц Г. В.* Сочинения. М., 1983. Т. 2. С. 56.

[142] *Destutt de Tracy A.-L.-C.* Elémens d'idéologie. 1804. T. I, p. 13-14.

[143] Пиковая дама, гл. VI.

[144] См.: Béguin A. Op. cit. T. 1. P. 200.

[145] *Гегель*. Феноменология духа. Цит. изд. С. 9, 15.

[146] Heinrich von Ofterdingen. 1 Teil. 2 Kap.

[147] Lettre sur les désirs // *Hemsterhuis F.* Oeuvres philosophique. P., 1792. T. 1. P. 62-63. Новалис в гемстергианских штудиях принимает и переосмысляет в своих категориях этот тезис: «Без органов душа *в один момент* была бы проникнута бесконечным объектом – они стали бы одним целым – и взаимное наслаждение стало бы совершенным... вечным возбуждением» (19, 2, 361; тут же и сопоставление этих цитат комментатором Новалиса).

[148] Coleridge the Talker. A series of contemporary descriptions and comment / Ed. by R. W. Armour and R. F. Howes. N. Y., Lnd.: Johnson Reprint Corporation, 1969. P. 9.

[149] Письмо А. В. Шлегелю, январь 1792 г. // Novalis. Schriften. Bd 4. S. 572.

[150] См.: Григорий Великий, Моралии, 2:20, 2:47, 26:17, 29:30; Исидор, Этимологии, 8:11. Согласно другой точке зрения, демоны не имеют тел; однако, кажется, никто из богословов не отрицал, что в случае необходимости демон может сотворить себе тело из воздуха: Фома Аквинский (демон может «формировать тело из воздуха», создавая воздушную видимость какого угодно тела, – Сумма теологии, ч. 1, вопр. 114, ст. 4) и парижские ведьмы, утверждавшие на процессах, что дьявол может сделать себе тело из воздуха при благоприятном ветре и в полнолуние, совершенно едины в этом вопросе.

[151] Апостол Павел называет дьявола «князем, господствующим в воздухе» (Еф. 2:2).

[152] *Hillers D. R., Rabinowitz L. I., Scholem G.* Demons // Encyclopaedia Judaica. V. 5. Jerusalem, 1974. P. 1529.

[153] Таков дословный перевод; в названии этой главы я процитировал перевод Б. Л. Пастернака.

[154] Ученики в Саисе // Schriften. Bd I. S. 104.

[155] Schellings Leben in Briefen. Bd II. Lpz., 1870. S. 252. Письмо написано после смерти Каролины Шеллинг – жены философа.

[156] Хильдегарда Бингенская. De operatione Dei. Цит. по: *Gäde E.-G.* Eros und

Identität. Zur Grundstruktur der Dichtungen F. von Hardenberg. Marburg: N. G. Elwert Verlag, 1974. S. 8.

[157] Дневник. 24 марта 1797 г.

[158] Письмо к Ф. Шлегелю. 13 апреля 1797 г.

[159] *Wheeler J. A.* The Universe as Home for Man // American Scientist. 1974. V. 62. N 6.

[160] Странствование Чайлд-Гарольда, 3:70.

[161] Григорий Великий. Моралии, 12:36.

[162] См. о них в кн.: *Зейферт Е. И.* Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии. Романтический отрывок. Учебное пособие. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014.

[163] См., например: *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797 – 1801 / Ed. by H. Eichner. London, 1957. Опубликованные Эйхнером фрагменты потом вошли в критическое собрание сочинений Шлегеля: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Abt. 2: Schriften aus dem Nachlass. Bd. 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. T. 1. München [u.a.], 1981.

[164] О значении тире у Новалиса см.: *Villinger R.* Gedankenstriche. Theorie und Poesie bei Novalis // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2012. Jg.86, Heft 4. S. 547-577.

[165] Цитируем в переводе Ю. Н. Попова по изд.: *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2-х тт. М.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 294-295.

[166] Современную интерпретацию этой системы с позиций теории дискурсных формаций дает В. И. Тюпа в кн.: *Тюпа В. И.* Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. М.: Языки славянской культуры, 2010. С. 68-71.

[167] *Kleist H. von.* Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. Цит. по электронной публикации в библиотеке «Projekt Gutenberg-De»: gutenberg.spiegel.de/buch/-589/1.

[168] *Laskaridou O.* Die Kunst zu reden und schreiben. Kleists Essay «Über die allmählige Verfertigung der Gedanken beim Reden» // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Konstanz, 2011. Jg.85, Heft 4. S. 528.

[169] Тексты Новалиса цитируются по изданию: *Novalis.* Schriften / Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel. Bd. 1-5. Stuttgart: Kohlhammer, 1960-1988. Указываются: название цикла фрагментов (если оно имеется), дата (при первом упоминании цикла), номер фрагмента (при наличии), том издания (римской цифрой), страница. В переводах из Новалиса сохранены, по возможности, авторские курсивы и особенности пунктуации (в частности, пристрастие к знаку тире). Все тексты цитируются в переводах автора, за исключением оговоренных случаев.

[170] *Joubert J.* Pensées, essais et maximes. P., 1842. T. 2. P. 118.

[171] Далее записные книжки Жубера цитируются по изд.: *Joubert J.* Carnets / Textex recuellis par A. Beaunier. 2 éd. T. 1-2. P.: Gallimard, 1994. Указываются: дата записи (если она известна), том (римской цифрой), страница. Рус. перевод отдельных фрагментов, выполненный О. Э. Гринберг, см. в изд.: Ж. Жубер. Дневники // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 308-380.

[172] *Corsetti J.-P.* Éloge du fragment // Joubert J. Carnets. Cit. ed. T. 1. P. 22.

[173] *Saint-Beuve Ch.-A.* Portrait littéraires. P., 1926. T 2. PP. 310, 325.

[174] *Blanchot M.* Joubert et l'espace (первая публ. – 1955) // Blanchot M. Le livre à venir. P.: Gallimard (collection «Idées», 1971. P. 77.

[175] *Corsetti J.-P.* Op. cit. P. 15.

[176] *Arnold M.* Joubert, or a French Coleridge // The National Review, 18 (January 1864).

[177] Эта метафора просвечивает, например, у Квинтилиана, когда он говорит о судебном «деле» как о «фундаменте речи» – «fundamentum orationis» («Воспита-

ние оратора», XII, 8, 1).

[178] *Corsetti J.-P.* Op. cit. P. 11.

[179] *Мильчина В. А.* [Комментарий] // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 458.

[180] *Érasme de Rotterdam*. Les adages / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 1. P. 34.

[181] *Вайнштейн О. Б.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М., 1994. С. 8.

[182] *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München, 1960. Bd 1. § 800. М. Н. Эпштейн вводит понятие «анафраза», обозначая им «литературный прием», состоящий в том, что «фраза или любой отрезок текста» образуются «перестановкой слов из другой фразы или текста, при соответствующем изменении их лексико-морфологических признаков и синтаксических связей» (*Эпштейн М. Н.* Анафраза: языковой феномен и литературный прием // Вопросы литературы. 2006, N 5. Цит. по электронной версии: http://magazines.russ.ru/voplit/2006/5/ep14.html). Фактически речь в статье идет об антиметаболе (понимаемой расширенно, как совокупность всех возможных преобразований, получаемых перестановкой любого количества слов в исходной фразе); однако автор утверждает, что данный прием «не выделялся в поэтике и стилистике как особый способ построения художественной речи и образа» и «остается неизученным и до сей поры даже необозначенным явлением». С этим мы не можем согласиться.

[183] Поскольку в этом разделе нашей статьи мы обсуждаем словесный уровень романтической риторики, антиметаболы по большей части приводятся не только в переводе, но и в оригинале.

[184] М. Н. Эпштейн в вышецитированной статье совершенно справедливо отмечает порождающую функцию «анафразии» (так автор называет расширенно понятую антиметаболу), представляющей собой «генератор новых метафор». Мы хотим привлечь внимание к эвристической функции антиметаболы как генератора новых идей.

[185] *Пумпянский Л. В.* Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 210.

[186] *Männling J. Ch.* Der europäische Helicon (1704) // Texte zur Geschichte der Poetik in Deutschland / Hrsg. von H. G. Rötzer. Darmstadt, 1982. S. 152.

[187] *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Перевод Е. Костюкович. СПб.: Алетейя, 2002. С. 93.

[188] *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern, 1973. S. 108-112.

[189] *Тезауро Э.* Цит. соч. С. 92-93.

[190] Иногда оно трудно отличимо от locus a tempore: post hoc и propter hoc оказываются чрезвычайно близки, так как Новалис далеко не всегда четко обозначает категорию именно причины, предпочитая говорить о временной последовательности.

[191] *Lausberg H.* Op. cit. §§ 394, 395.

[192] *Монтень М.* Опыты: В 3 кн. / Пер. А. С. Бобовича, Н. Я. Рыковой. Калининград, 1997. Кн. 3. С. 190 (кн. III, гл. IX).

[193] Из статьи Жубера «Что такое целомудрие?». Цитируется в переводе О. Э. Гринберг по изд.: Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 393.

[194] *Joubert J.* Pensées, essais et maximes. P., 1842. T. 1. P. 92.

ЛИТЕРАТУРА К ПЕРВОМУ ОЧЕРКУ

1. *Бабб Л.* Физиологическое понимание любви в елизаветинской и ранней стюартовской драме / Пер. с англ. О. Сычева // Апокриф. – 1991. – № 3.
2. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. – Л., 1973.
3. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1972.
4. *Гришина Е. А., Махов А. Е.* Формулы в составе текста // Балто-славянские исследования. 1985.– М., 1987.
5. *Михайлов А. В.* Комментарии в кн.: Эстетика немецких романтиков. – М., 1987.
6. *Сенанкур Э. де.* Оберман. – М., 1963.
6а. Antike Zaubersprüche. – Stuttgart, 1991.
7. *Baldensperger F.* Sensibilité musicale et romantisme. – P., 1925.
8. Begegnung mit Caroline. – Leipzig, 1984.
9. *Böckmann P.* Formgeschichte der deutschen Dichtung.– Bd. 1. – Hamburg, 1965.
10. *Brentano Cl.* Briefe. – Bde 1-2. – Nürnberg, 1951.
11. *Brentano Cl.* Werke. – Bde 1-4. – München, 1973.
12. Caroline. Briefe aus der Frühromantik. – Bde 1-2. – Berlin; Leipzig, 1913.
13. *Claudon F.* l'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal.– Lille, 1979.
14. *Coleridge S. T.* Collected letters. – V. 1-4.– Oxford, 1956-1959.
15. *Coleridge S. T.* The notebooks. – V. 1-3. – L., 1957-1973.
16. *Dalberg F. H. von.* Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum. – Erfurt, 1801.
17. *Fetzer J.* Romantic Orpheus. Profiles of Cl. Brentano. – Berkeley, 1974.
18. *Finke H.* Über Friedrich und Dorothea Schlegel. – Köln, 1918.
19. *Günzel K.* König der Romantik: das Leben des Dichters L. Tieck – Berlin, 1981.
20. *Harding A. J.* Coleridge and the idea of love. – Cambridge, 1974
21. *Hoffmann E. T. A.* Briefwechsel. – Bde 1-3. – München, 1967-1968.
22. *Hoffmann E. T. A.* Separionsbrüder. – Bde 1-2. – Berlin. Weimar, 1985.
23. *Huch R.* Die Romantik. – Tübingen, 1951.
24. *Jean Paul*. Bemerkungen über uns narrischen Menschen. – Leipzig, Weimar, 1979.
25. *Jean Paul*. Hesperus. – Werke. – Bde 1–2. – München, Wien, 1975.
26. *Joubert J.* Les carnets. – V. 1-2. – P., 1938.
27. *Joubert J.* Pensées, essais et maximes. – V. 1-2. – P., 1842.
28. *Kleist H. von.* Werke und Briefe. – Bd 4. – Berlin, Weimar, 1984.
29. Krisenjahre der Frühromantik. – Bde 1-2.– Brünn, 1936-1937.
30. *Novalis.* Schriften. – Bde 1-5. – Stuttgart, 1977-1988.
31. Rahels erste Liebe. – Berlin, 1985.
32. Romantiker Briefe. – Jena, 1907.
33. *Runge Ph. O.* Briefe und Schriften. – Berlin, 1981.
34. *Schlegel F.* Kritische Ausgabe. Abt. 1. – Bd 5. – München u. a., 1962.
35. *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801. – L., 1957.
36. *Schleiermacher F.* Bruchstücke der unendlichen Menschheit. – Berlin, 1984.
37. *Scholtz G.* Schleiermachers Musikphilosophie. – Göttingen, 1981.
38. *Staël A. L. G.* Delphine. – P. 1881.
39. *Varnhagen R.* Briefwechsel. – Bd 1. –München, 1979.
40. *Whalley G.* Coleridge and Sara Hutchinson. – Toronto. 1955.

ЛИТЕРАТУРА КО ВТОРОМУ ОЧЕРКУ

В тексте номер источника набран *курсивом,* номер тома (если источник многотомный) – **полужирным шрифтом**, номер цитируемой страницы – прямым светлым шрифтом.

Цитаты из романтических первоисточников выделены в тексте книги *курсивом.*

1. *Аверинцев С. С.* Ад; Рай // Мифы народов мира. М., 1987 Т. 1-2.
2. *Альшванг А. А.* Людвиг ван Бетховен. М., 1977.
3. *Амброс А. В.* Р. Шуман. Жизнь и творчество. М., 1988.
4. *Арановский М. Г.* К интонационной теории мотива. Статья 2 // «Советская музыка», 1988, N 8.
5. «Бесструнная лютня (персидское предание)» // «Московский телеграф», 1825, N 22.
6. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973.
7. *Браудо Е. М.* Звукосозерцание немецких романтиков // Музыкальная летопись. Сб. 1. Пг., 1922.
8. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве / Перевод с нем. С. С. Белокриницкой, стихотв. переводы В. В. Рогова, вступительная статья А. С. Дмитриева, комментарии Ал. В. Михайлова. М., 1977.
9. Всеобщая история химии. Возникновение и развитие химии с древнейших времен до XVII века. М., 1980.
10. *Габай Ю.* Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма. Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии им. Н.К. Черкасова. Л., 1987.
11. *Галушко М.* Вебер и немецкий романтизм // «Советская музыка», 1987, N 7.
12. *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974.
13. *Гофман Э. Т. А.* Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники / Переводы Н. Касаткиной, П. Морозова, А. Голембы. М., 1972.
14. Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель / Перев. Т. Клюевой. М., 1987.
15. *Дмитриев А. С.* Проблемы иенского романтизма. М., 1975.
16. *Друскин М.* К полемике о романтизме // Друскин М. Избранное. М., 1981.
17. *Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В.* Философско-эстетические воззрения С.Т. Кольриджа // Кольридж С. Т. Избр. труды. М., 1987.
18. *Жан-Поль*. Приготовительная школа эстетики / Перев. А. В. Михайлова. М., 1981.
19. *Жуковский В. А.* Собр. соч. в 4 тт. Т. 1. М.; Л., 1959.
20. *Иезуитова Р. В.* В. Жуковский. «Эолова арфа» // Поэтический строй русской лирики. Л., 1973.
21. *Конен В. Дж.* История зарубежной музыки с 1789 года до середины XIX века. М., 1989. (=История зарубежной музыки, вып. 3)
22. *Левин Ю. Д.* Оссиан в русской литературе. Л., 1980.
23. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.
24. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избр. работы. М., 1978.
25. *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973.

26. *Макферсон Дж*. Поэмы Оссиана / Пер. Ю. Д. Левина. Л., 1983.
27. *Менон Рагхава Р.* Звуки индийской музыки / Перев. А. М. Дубянского. М., 1982.
28. *Михайлов Ал. В.* Этапы развития музыкально-эстетической мысли в Германии XIX века // Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 1. М., 1981.
29. *Михайлов Ал. В.* Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. М., 1987.
30. Музыкальная эстетика Германии XIX века / Сост. Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова, общая вступит. статья, вступит. статьи к разделам и примечания Ал. В. Михайлова. Т. 1-2. М., 1981-1982.
31. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М. 1982.
32. «Невский альманах на 1828 год». СПб., 1827.
33. *Николаева Н. С.* Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. Кн. 1. М. 1975.
34. «Новые исследования В. Гершеля о звуке» (перевод с французского) // «Московский телеграф», 1832, N 3.
35. *Платон*. Избранные диалоги. М., 1965.
36. *Полевой Н. А.* История Петра Великого. Т. 1. СПб., 1843.
37. *Потебня А. А.* Мысль и язык // Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
38. *Сенанкур Э. де.* Оберман / Перевод К. Хенкина. М., 1963.
39. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973.
40. *Соколов О.* О «музыкальных формах» в литературе // Эстетические очерки. Вып. 5. М., 1979.
41. *Столпянский П. Н.* Музыка и музицирование в старом Петербурге // Музыкальная летопись. Сб. 2. Пг., 1923.
42. *Тертерян И.* Романтизм как целостное явление // «Вопросы литературы», 1983, N 4.
43. *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда / Перевод С. С. Белокриницкой и В. Б. Микушевича. М., 1987.
44. *Фейнберг Л.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» // Поэзия и музыка. М., 1973.
45. *Шлегель Ф.* Люцинда / Перевод А. Сидорова // Немецкая романтическая повесть. Т. 1. М.; Л., 1935.
46. *Шлегель Ф.* Эстетика, философия. Критика / Вступит. статья, составление, перевод Ю. Н. Попова. Т. 1. М., 1983.
47. Эстетика немецких романтиков / Сост., переводы, вступит. статья и комментарии Ал. В. Михайлова. М., 1987.
48. Эстетика раннего французского романтизма / Сост., вступит. статья и комментарии В. А. Мильчиной. М., 1982.
49. *Adler J.* «Eine fast magische Anziehungskraft». Goethes «Wahlverwandtschaften» und die Chemie seiner Zeit. München, 1987.
50. *Arnim Bettina von*. Frühlingskranz. Leipzig, 1974.
51. *Arnim Bettina von*. Die Günderode. Leipzig, 1984.
52. *Baader F. von.* Tagebücher (1786 – 1793) // Sämtliche Werke. Bd. 11. Leipzig, 1850.
53. *Baldensperger F.* Sensibilité musicale et romantisme. Paris, 1925.
54. *Ballanche P. S.* Oeuvres. Vol. 5. Paris, 1833.
55. *Becker M.* Spezialisierung auf den Totaleffect. Absolute Musik im Gesamtkunstwerk bei E. T. A. Hoffmann // «Beiträge zur Musikwissenschaft», 1983, H. 3/4.
56. *Benz R.* Die Welt der Dichter und die Musik. Düsseldorf, 1949.
57. Berliner Leben. 1648-1806 / Hrsg. von R. Glatzer. Berlin, 1956.
58. *Bernhardi A. F.* Sprachlehre. Berlin, 1803. Tl 2.

59. *Böckmann P.* Formgeschichte der deutschen Dichtung. Bd. 1. Hamburg, 1965.
60. *Bonner S.* Aeolian harp // The New Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1. London, 1980.
61. *Brentano Cl.* Briefe. Nürnberg, 1951. Bd. 1-2.
62. *Brentano Cl.* Werke. München, 1973. Bd. 1-4.
63. *Breton A.* Le surréalisme et la peinture. Paris, 1965.
64. *Brown A.* The Aeolian harp in european literature. 1591-1892. Cambridge, 1970.
65. *Bus A. J. M.* Der Mythus der Müsik in Novalis Heinrich von Ofterdingen. Alkmaar, 1947.
66. Caroline. Briefe aus der Frühromantik / Hrsg. von E. Schmidt. Berlin; Leipzig, 1913. Bd. 1-2.
67. *Chantavoine J., Gaudefroy-Demombyne J.* Le romantisme dans la musique européenne. Paris, 1955.
68. *Chateaubriand F. R. de.* Lettre a m. de Fontanes sur la campagne romaine. Paris, 1961.
69. *Claudon F.* L'idée el 1'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal. Lille, 1979.
70. *Coleridge S. T.* Collected letters / Ed. by L. Griggs. Vol. 1-4. Oxford, 1956-1959.
71. *Coleridge S. T.* The collected works / Ed. by K. Coburn. Vol. 4. London, 1969.
72. *Coleridge S. T.* The notebooks / Ed. by K. Coburn. Vol. 1-3. London, 1957-1973.
73. *Coleridge S. T.* Selections... / Ed. by I. A. Richards. New York, 1950.
74. *Coleridge S. T.* The table talk and omniana. Oxford, 1917
75. *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik. Leipzig, 1979.
76. *Dahlhaus C.* Romantische Musikasthetik und Wiener Klassik // «Archiv für Musikwissenschaft». 1972. Jg. 29, H. 3.

77. *Dalberg F. H. von*. Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum. Erfurt, 1801.
78. *De Quincey T.* Confessions of an english opium-eater // De Quincey T. Works. Vol. 5. London; Edinburgh, 1854.
79. *Dilthey W.* Leben Schleiermachers // Dilthey W. Gesammelte Schriften. Bd. 13, 1-2 Halbbd. Göttingen, 1961.
80. *Durand G.* Les structures antropologiques de l'imaginaire. Paris, 1960.
81. *Eichendorff J. von.* Literarhistorische Schriften. Bd. 3. Regensburg, 1970.
82. *Eichendorff J. von.* Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1969.
83. *Einstein A.* Music in the romantic era. New York, 1947.
84. *Fetzer J.* Romantic Orpheus. Profiles of Cl. Brentano. Berkeley a. o.: University of California press, 1974.
84a. Finke H. Über Friedrich und Dorothea Schlegel, Köln, 1918.
85. Friedrich C. D. in Briefen und Bekenntnissen. Berlin, 1974.
86. *Frye N.* The drunken boat: the revolutionary element in romanticism // Romanticism reconsidered / Ed. by N. Frye. New York; London, 1964.
87. *Frye N.* English romanticism. New York, 1968.
88. *Garber F.* Wordsworth at the universal dance // «Studies in romanticism», 1969, Vol. 8.
89. *George A. J.* P. S. Ballanche. Syracuse (N.Y.), 1945.
90. *Gerard A. S.* English romantic poetry. Berkely a.o., 1968.
91. *Glöckner E.* Studien zur romanlischen Psychologie der Musik, besonders mit Rücksicht auf die Schriften E.T.A. Hoffmanns. München, 1909.
92. *Grigson G.* The harp of Aeolus and other essays on art, literature and nature. London, 1947.
93. *Guichard L.* La musique et les lettres au temps du romantisme. Paris, 1955.
94. *Günzel K.* König der Romantik: das Leben des Dichters L. Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Berlin, 1981.
95. *Haimburger N. F.* Vom Musiker zum Dichter. E. T. A. Hoffmanns

Akkordvorstellung. Bonn, 1976.
96. *Henkel A.* Novalis // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd. 9. Kassel; Basel. 1961.
97. *Herder J. G.* Sämtliche poetische Werke. Bd. 1. Wien, 1818.
98. *Herder J. G.* Vom Erkennen und Empfinden in der menschliche Seele // Herder J. G. Sämtliche Werke. Berlin, Bd. 8. 1892.
99. *Hillmann H.* Bildlichkeit der deutschen Romantik. Bonn, 1971.
100. *Hoffmann B.* Glasharmonika // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd 5.
101. *Hoffmann E. T. A.* Briefwechsel. Bde 1-3. München, 1967-1969.
102. *Hoffmann E. T. A.* Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Bd. 12. Die Schriften über Musik. Weimar, 1924.
103. *Hoffmann E. T. A.* Fantasienstücke in Callots Manier. Berlin; Weimar, 1976.
104. *Hoffmann E. T. A.* Die Serapionsbrüder. Bde 1-2. Berlin; Weimar, 1985.
105. Hölderlin. Dokumente seines Lebens. Frankfurt am Main, 1976.
106. *Hölderlin F.* Sämtliche Werke. Bd 4. Berlin; Weimar, 1970.
107. *Hölty L. Ch. H.* Werke und Briefe. Berlin; Weimar, 1966.
108. *Houssaye A.* Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880. T. 4. Paris, 1885.
109. *Huch R.* Ausbreitung und Verfall der Romantik. Leipzig, 1912.
110. *Jean Paul.* Aphorismen. Leipzig; Weimar, 1979.
111. *Jean Paul.* Hesperus // Jean Paul. Werke. Bde 1-2. München; Wien, 1975.
112. *Joubert J.* Les carnets. Vol. 1-2. Paris, 1938.
113. *Joubert J.* Correspondance. Paris, 1895.
114. *Joubert J.* Pensées, essais et maximes. Vol. 1-2. Paris, 1842.
115. *Kerner J.* Bilderbuch aus meiner Knabezeit. Leipzig, 1957.
116. *Kleist H. von*. Werke und Briefe. Bd. 4. Berlin: Weimar, 1984.
117. *Köchel L.* Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W.A. Mozarts. Leipzig, 1980.
118. *Körner T.* Sämmtliche Werke. Leipzig, o. J.
119. Krisenahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis / Hrsg. von J. Körner. Bde 1-2. Brünn, 1936-1937.
120. *Lamartine A.* Meditations poetiques // Lamartine A. Oeuvres complètes. Vol. 1. Paris, 1862.
121. *Langen A.* Zum Symbol der Äolsharfe in der deutschen Dichtung // Zum 70 Geburtstag von J. Müller-Blattau. Kassel, 1966.
122. Letters of the Wordsworth family. Vol. 1-3. New York, 1969.
123. Letters to and from L. Tieck and his circle. Chapel Hill: University of North Carolina, 1967.
124. *Lichtenberg G. Ch.* Von der Äolsharfe // Lichtenberg G. Ch. Vermischte Schriften. Bd 6. Göttingen, 1844.
125. *Lohmann G.* L. Tieck // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd 13.
126. *Mason E. C.* Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung. Göttingen, 1959.
127. *Mason W.* Poems. York, 1771.
128. *Matthisson F. von*. Schriften. Bd 1. Zürich, 1825.
129. *Mittenzwei J.* Das musikalische in der Literatur. Halle, 1962.
130. *Nahrebecky R.* Wackenroder, Tieck, E. T. A. Hoffmann, Bettina von Arnim. Ihre Beziehugen zur Musik und zum musikalischen Erlebnis. Bonn, 1979.
131. *Novalis*. Schriften. Bde 1-4. Stuttgart, 1960-1971.
132. *Perkins D.* The quest for permanence. The symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats. Cambridge, 1959.

133. Poetical works of R. Bloomfield and K. White. London, 1871.
134. Poetical works of T. Gray and W. Collins. London, 1917.
135. Rahels erste Liebe... / Hrsg. von G. de Bruyn. Berlin, 1985.
136. *Rauber D. F.* The fragment as romantic form // «Modern language quarterly», 1969, vol. 30, N 2.
137. *Riedel H.* Die Darstellung von Musik und Musikerlebnis in der erzählenden deutschen Dichtung. Bonn, 1961.
138. *Rilke R. M.* Werke. Bd 1. Leipzig, 1978.
139. Romantiker Briefe / Hrsg. von F. Gundelfinger. Jena, 1907.
140. *Runge Ph. O.* Briefe und Schriften. Berlin, 1981.
141. *Runge Ph. O.* Hinterlassene Schriften. Bde 1-2. Gottingen, 1965 (reprint).
142. *Salmen W.* Fragments zur romantischen Musikanschauung von J. W. Ritter // Zum 70 Geburtstag von J. Müller-Blattau. Kassel, 1966.
143. *Schenk H. G.* The mind of the european romantics. London, 1966.
144. *Scher S. P.* Verbal music in german literature. New Haven, 1968.
145. *Schleiermacher F.* Uber die Religion / Hrsg. von M. Rade. Berlin, o. J.
146. *Schlegel F.* Kritische Ausgabe. Abt. 1, Bd. 5. München u. a., 1962.
147. *Schlegel F.* Literary notebooks. 1797-1801 / Ed. by H. Eichner. London, 1957.
148. *Scholtz G.* Schleiermachers Musikphilosophie. Göttingen, 1981.
149. *Senancour E. P. de*. Aldomen ou le bonheur dans 1'obscurité. Paris, 1925.
150. *Stael A. L. G.* Delphine. Paris, 1881.
151. *Staiger E.* Deutsche Romantik in Dichtung und Musik // Staiger E. Musik und Dichtung. Zürich, 1966.
152. *Stöcklein P., Feuchtmayr I.* Der Dichter des Taugenichts. München, 1957.
153. *Strich F.* Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München, 1924.
154. *Varngagen R.* Briefwechsel. Bd 1. München, 1979.
155. *Verlaine P.* Poésies. Moscou, 1977.
156. *Wackenroder W. H.* Werke und Briefe. Bde 1-2. Jena, 1910.
157. *White E. W.* A history of english opera. London, 1983.
158. *Wickett W., Duval N.* The farmer's boy. Lavengam, 1971.
159. *Wiora W.* Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik // Historische und systematische Musikwissenschaft. Tutzing, 1972.
160. *Wordsworth W.* The Prelude. New York. a. o., 1978.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Махов Александр Евгеньевич.
Реальность романтизма.
Очерки духовного быта Европы
на рубеже XVIII-XIX веков. —
Тула: Аквариус, 2017. — 305 с.

Подписано в печать 31.8.2017.
Формат 60х90/16. Гарнитура Times. Тираж 500 экз.
Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО “Аквариус”
300062, Тула, ул. Октябрьская, 81-а.
тел./факс: +7 (4872) 49-73-73

Александр Евгеньевич Махов — доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН и ИМЛИ РАН. Автор книг «Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике» (2005); «Hostis Antiquus: Категории и образы средневековой христианской демонологии» (2006); «Средневековый образ: между теологией и риторикой» (2011); «Эмблематика. Макрокосм» (2014) и др.

Что такое — реальность романтизма? Если видеть в нем прежде всего явление (совокупность явлений) литературы и искусства, то, конечно, его высшая реальность — в созданном им художественном мире. Однако если мы перенесем наше внимание с романтического «эргон» — с принадлежащего романтизму комплекса готовых произведений — на порождающую их «энергейю», т. е. на самого романтического человека, на романтическое сознание, то мы увидим, что «художественный мир» романтизма — лишь верхушка айсберга; скрытая же его часть — та непрерывная активность романтического сознания, которая лишь в некоторой мере запечатлела себя в художественных произведениях и ни в коей мере ими не исчерпывается.

Эту активность сознания, эту энергейю я и называю реальностью романтизма, противопоставляя ей готовое романтическое искусство как мир «призраков, а не подлинно сущего», по определению Платона. Уничижительное суждение философа в применении именно к романтическому искусству кажется странным — но оно получает здесь особый смысл вследствие двух обстоятельств…


9 785812 523671